carlo salinari

Supraomul ● Copilul ● Sfîntul ● Conștiința crizei

miturile și conștiința decadentismului italian

editura univers

CARLO SALINARI

MITURILE ȘI CONȘTIINȚA DECADENTISMULUI ITALIAN

Coperta colecției
SERGIU GEORGESCU

CARLO SALINARI

MITI E COSCIENZA DEL DECADENTISMO ITALIANO

© Prima edizione: febbraio 1960
Giangiacomo Feltrinelli Editore
Milano

Toate drepturile asupra acestei versiuni sînt rezervate
Editurii UNIVERS

MITURILE ȘI CONȘTIINȚA DECADENTISMULUI ITALIAN

(D'ANNUNZIO, PASCOLI, FOGAZZARO, PIRANDELLO)

CARLO SALINARI

În românește de
CONSTANTIN IONCICĂ

București, 1971
Editura UNIVERS

INTRODUCERE

PLANUL inițial al acestui volum era cu totul altul decît ceea ce a rezultat în final. Faptul nu ar prezenta nici un interes pentru cititor dacă nenumăratele modificări aduse cărții de-a lungul anilor n-ar însemna tot atîtea experiențe care, oricît de modeste și limitate, s-ar putea dovedi, totuși, într-un fel instructive. De aceea socot că nu e chiar atît de inutil să dau unele informații preliminare.

În 1954 am început să studiez literatura deceniului lui Giolitti, mai cu seamă din preocupări de ordin istoric. Aveam impresia că imaginile acelei perioade, așa cum fuseseră schițate de unul sau de altul și cum mai stăruie încă în mințile celor mai mulți, puteau fi socotite mitologice. Imaginea fascistă a *Micii Italii,* preocupată exclusiv de probleme de administrație curentă, și, prin opoziție, cea liberală a unei Italii care atinsese un anume echilibru — a democraților moraliști — a unei Italii umilită de transformism, guvernată de o clasă conducătoare coruptă, lipsită de programe sau idealuri și incapabilă să răspundă prin reforme serioase marilor probleme ale țării. În ce mă privește, îmi place să cred că perioada respectivă a fost extraordinar de bogată în frămîntări și în contradicții și că în ea exista aceeași multitudine de probleme — economice, politice, sociale, culturale — care și astăzi ne stau în față și pe care sîntem chemați să le rezolvăm. Giolitti și giolittismul, dezvoltarea economică, triumful idealismului, apariția naționalismului, experiențele avangardiste, ba chiar frămîntările din mișcarea socialistă și din cea catolică mi se păreau probleme asupra cărora trebuia să revenim, aprofundîndu-le, pentru că în

acest fel importanţa şi consecinţele lor căpătau mai mult relief.

Tot astfel, în domeniul specific al literaturii (şi al culturii în genere) socoteam drept parţială şi unilaterală, dacă nu complet falsă, schema după care elementul caracteristic şi de maximă însemnătate din acea perioadă trebuia căutat în efortul de a desprovincializa cultura noastră şi de a o conecta la experienţele europene în curs (schemă căreia n-a ştiut să-i reziste nici chiar Garin, influenţat, probabil, de atitudinea sa polemică faţă de filozofia oficială şi academică, a catedrelor şi a bărbilor) [1], schemă care a sfîrşit prin a domina aprecierea asupra literaturii italiene din secolul XX, privită în funcţie de etapele succesive ale *desprovincializării* ei. Pentru că o asemenea optică sfîrşeşte prin a conduce, adeseori, la concluzii greşite, fie considerînd drept *provinciale* momente şi aspecte ale istoriei noastre care de fapt nu sînt (întregul filon al culturii *meridionaliste,* de pildă, este mai modern şi mai european decît agitaţia zgomotoasă şi experimentalismul futuriştilor şi al lui Papini), fie recunoscînd rădăcini europene în curente şi scriitori care ar trebui mai degrabă reconsideraţi în cadrul culturii noastre din acel timp (de pildă, Pascoli). Oricum, planul pe care l-am trimis atunci editorului (cu un eseu de aprox. o sută de pagini) prevedea un volum privind literatura italiană din epoca lui Giolitti, împărţit în trei părţi : prima, dedicată orientării spirituale de ordin general (şi, prin urmare, legat de ele, problemelor istoriei politice şi economice), cea de a doua artelor poetice, iar a treia principalelor personalităţi artistice. Din acest proiect, după cum se va putea constata, n-a rămas aproape nici urmă.

Faptul se datorează mai multor cauze. În primul rînd, pentru că, aprofundînd problemele, periodizarea iniţială se dovedea a fi falsă. E de ajuns să ne gîndim că personalităţile cele mai proeminente din perioada giolittiană — Croce, D'Annunzio, Pascoli, Pirandello sau chiar Fogazzaro — se

[1] Mă refer la volumul *Cronache di filosofia italiana,* Bari, Laterza, 1955.

formaseră în perioada precedentă, ba mai mult, că cel mai mare scriitor italian de după Verga, Italo Svevo, scrisese deja două romane și atinsese punctul culminant al artei sale înainte de sfîrșitul secolului trecut. Că tocmai în anii care au precedat sfîrșitul de secol trebuia căutată originea unor curente de opinie și a unor poziții de idei care în epoca giolittiană și-au găsit un loc de prim plan : cum ar fi naționalismul care în decursul „deceniului fericit" a devenit un partid politic destinat să domine viața publică italiană, care și-a găsit bazele structurale în dezvoltarea economică a primilor ani ai secolului nostru, dar încă din deceniul precedent fusese elaborat ca ideologie a unor importante grupuri de intelectuali, ca „naționalism retoric", și își găsise expresia în acțiunea unui om politic, Crispi, și în opera unui scriitor, D'Annunzio. Sau cum ar fi criza lumii catolice, care a izbucnit în primul deceniu al secolului nostru, dar a fost pregătită în prealabil de politica lui Leon al XIII-lea, de dezvoltarea Acțiunii Catolice și de revendicările prezentate de mișcarea socialistă. Cu alte cuvinte, în timp ce, în periodizarea inițială, termenul *ad quem,* primul război mondial, rămînea stabil (ba chiar se manifesta tot mai mult ca un moment esențial în care experiențele precedente intrau în criză, iar problemele erau puse într-o nouă dimensiune), termenul *a quo* trebuia dat îndărăt cel puțin cu un deceniu. În realitate, secolul XIX italian ia sfîrșit o dată cu publicarea lui *Mastro don Gesualdo* (1889), ultima mare operă a școlii veriste : între anii 1890 și 1900, asistăm în literatură la creșterea impetuoasă a reacției spiritualiste. E de ajuns să ne gîndim la ofensiva net antizolistă și antinaturalistă condusă de D'Annunzio în numele visului, al iluziei, al necunoscutului, al idealului ; la tentativa lui Fogazzaro de a goli cucerirea cea mai avansată și mai revoluționară a științelor pozitive, principiul evoluției naturale, de orice conținut materialist și de a le concilia cu dogma catolică ; la evoluția în sens simbolist a poeziei pascoliene ; la lichidarea principiilor fundamentale ale naturalismului săvîrșită de Pirandello și de Svevo încă în primele lor romane. Secolul XX în Italia — și nu numai în Italia — se naște sub semnul reacției spiritualiste față de

ultima manifestare progresivă a gîndirii burgheze din secolul XIX, pozitivismul, şi faţă de cea mai avansată tentativă de artă realistă, verismul. E evident că simptome ale unei atari reacţii pot fi întîlnite încă înainte de 1890, e evident, pe de altă parte, că verismul şi pozitivismul vor continua să vieţuiască sau să supravieţuiască şi după acea dată (să ne amintim *I vicerè* a lui De Roberto), dar acest lucru e inevitabil în orice periodizare şi nu înseamnă că istoria literaturii italiene din prima perioadă a secolului XX — circa douăzeci şi cinci de ani, care se întind, aproximativ, de la 1890 la 1915 — nu rămîne, în esenţă, istoria reacţiei spiritualiste.

Dar această istorie nu este numai negativă. Reacţia respectivă corespunde, desigur, unui proces involutiv al întregii societăţi europene care va culmina în drama primului război mondial. Dar, într-un fel, ea provoacă şi desprinderea de clasa conducătoare a multor artişti care au adoptat o atitudine de opoziţie deschisă. Conştiinţa crizei, solitudinea artistului smuls din naturalul său *humus* istoric, disperarea omului modern sînt marile teme în care artiştii fiecărei naţiuni apar conştienţi de alienarea societăţii din care fac parte (în această carte, vom întîlni o atare atitudine în opera lui Pirandello). Pe de altă parte, chiar şi înlăuntrul acelei reacţii se verifică fenomene cu evidente laturi pozitive. E de ajuns să ne gîndim la Benedetto Croce, al cărui profil este, într-adevăr, cel al unui conservator, dar al unui conservator luminat care numai o dată cu trecerea anilor şi schimbarea condiţiilor devine din ce în ce mai închistat. Nu se poate tăgădui faptul că el dă revoltei antipozitiviste din acei ani, dusă în numele unui vag „ideal" şi a unor şi mai vagi „raţiuni ale spiritului", o sistematizare organică şi raţională, de substanţă laică şi imanentistă, în care încearcă să păstreze cîteva din cuceririle gîndirii burgheze ale secolului XIX. Nu se poate tăgădui faptul că el ştie să opună reale exigenţe de reînnoire şi primenire valului iraţionalist şi căutării dezordonate de modernitate, exigenţe pe care le susţine cu curaj împotriva schemelor plate şi perimate ale culturii academice, împotriva aspectelor celor mai dulcege şi tulburi ale spiritualismului triumfător (chiar dacă, aşa

cum s-a observat, săvîrşeşte o operaţie analogă împotriva vîrfurilor celor mai avansate şi revoluţionare atît ale materialismului cît şi ale gîndirii burgheze). Tocmai această poziţie a sa de conservator, dar luminat, este aceea care ridică împotriva lui Benedetto Croce nu numai pe cei ce se situează în opoziţie şi refuză societatea contemporană lor, dar şi pe campionii spiritualismului şi iraţionalismului, care nu-i pot ierta faptul că este „o bombă încărcată cu bun simţ", adică nu-i pot ierta disciplina sa mentală, bazată pe idei clare şi distincte, polemica sa contra retoricii şi superficialităţii tradiţionale şi contra noilor mituri decadente. Astfel că, în acei ani, Benedetto Croce domină cultura italiană, dar nu are prieteni adevăraţi, nu este obiectul unor entuziasme sau al unor exaltări (ca şi Giolitti, care poate fi considerat corespondentul filozofului napolitan pe planul politicii). El are o influenţă enormă asupra tuturor, dar rămîne în afara curentelor de opinie şi de cultură care începeau să se manifeste atunci : rămîne, în ciuda unor apropieri iniţiale sau mai bine zis a unor confuzii, în afara mişcărilor de avangardă, respinge toate curentele iraţionaliste, e neîncrezător faţă de novatorii catolici, rămîne indiferent faţă de problematica meridională, nu se confundă nici măcar cu moraliştii de la revista *La Voce*, faţă de care păstrează întotdeauna o distanţă fără echivoc.

În sfîrşit, trebuie adăugat că istoria reacţiei spiritualiste poate prezenta aspecte pozitive şi dintr-un alt punct de vedere. Pentru că, dacă e adevărat că unitatea culturii din secolul XIX este distrusă de afirmarea decadentismului, e tot aşa de adevărat că în haosul şi în fragmentele rezultate se pot regăsi descoperiri parţiale (cu alte cuvinte, cunoştinţe efective deşi limitate, asupra realităţii), care reprezintă cuceriri ce nu mai pot fi nesocotite de spiritul modern. De aici o împletire complexă de probleme care fac ca analiza culturii şi artei din secolul XX să fie deosebit de delicată.

*

Totuşi, aceste chestiuni, precum şi altele ivite în cursul cercetării, puteau sugera doar o lărgire a perioadei luate în

consideraţie, nu şi o modificare radicală a orientării volumului. Această schimbare profundă a fost dictată de alte raţiuni. Mai precis de faptul că metoda de cercetare urmată se putea dovedi puţin convingătoare tocmai în momentul culminant, cînd trebuia folosită în analizarea şi înţelegerea fiecărei personalităţi poetice. Vreau să spun că cercetările istorice asupra curentelor de idei şi de gust şi analiza poeziei unui singur poet puteau să dea impresia că se mişcă în planuri paralele, care ar sfîrşi prin a lăsa între ele unele goluri greu de completat. În sfîrşit, nu-mi ascundeam faptul că soluţionarea problemei analizei critice de tip marxist a fiecărui autor luat în parte devenea, într-un anumit sens, dăunătoare însăşi interpretării marxiste a unei întregi perioade istorice : deoarece, fără soluţionarea acelei probleme, nici măcar n-ar fi fost atinsă obiecţia de fond care îi recunoaşte marxismului o anume validitate în domeniul istoriei ideilor şi culturii, dar nu-l socoate potrivit să pătrundă nici măcar în istoria poeziei. De aici necesitatea de a răsturna schema iniţială şi de a pleca nu de la reconstituirea spiritului general al societăţii sau a curentelor de idei, ci de la fiecare scriitor în parte şi, firește, de la scriitorii de primă mînă.

O atare răsturnare nu însemna, desigur, nici abandonarea unei metode materialiste şi marxiste de cercetare în domeniul poeziei, nici acceptarea cunoscutei teze despre imposibilitatea unei istorii a literaturii (şi despre posibilitatea exprimării unei aprecieri critice asupra fiecărui autor luat în parte) [1]. Însemna, pur şi simplu, încercarea de a nu evita nici măcar în orientare sau în schema expozitivă ceea ce apare ca un obstacol major pentru o critică consecvent marxistă. În realitate, metoda urmată în stabilirea punctului de vedere de la care urma să plece volumul era, firește, de inspiraţie gramsciană, dar proba faptelor dovedise că nu era îndeajuns de elaborată. Ea pleca de la unele exigenţe — de altfel împărtăşite de mulţi — care mi se păreau şi mi se

[1] În legătură cu teza crociană a imposibilităţii unei istorii a poeziei şi a problematicii în jurul acestui subiect, cf. recentul şi lucidul eseu al lui N. Sapegno, *Prospettive della storiografia letteraria*, în *L'approdo letterario*, ianuarie-martie 1958.

par și acum juste. În primul rînd, necesitatea ca și poezia să fie istoricizată, să nu i se îngăduie să se sustragă legii căreia i se supun toate lucrurile produse de oameni : aceea de a fi comprehensibile numai în raport cu timpul în care s-au născut și cu condițiile care le-au nutrit. În al doilea rînd, polemica antiromantică (destul de răspîndită în cultura italiană mai recentă), care tindea să revalorifice în fața fanteziei libere, creatoare, elementele conștiente de gîndire, de cultură, de tehnică, nu mai puțin esențiale într-o operă de artă, și care constituie factorii ei de echilibru, de armonie și de unitate. În fine, convingerea că structurile economice și raporturile dintre clase sînt, în ultimă instanță, elementele determinante în orice perioadă istorică. Astfel, consideram că criticul trebuie să urmărească cu un ochi atent legătura subtilă care unește anumite fenomene social-economice în momentul creșterii și al afirmării unei anumite clase conducătoare și, prin urmare, a grupurilor de intelectuali care o exprimă elaborînd o ideologie, un obicei, un gust, o cultură nouă, un stil nou, pînă ce ajunge la personalitatea poetului, la ceea ce acceptă și ceea ce respinge, la preferințele sale, la ideile sale, la experiențele sale, într-un cuvînt la poetica și la poezia sa. Îmi dădeam seama că pericolul cel mai mare pe care-l putea prezenta o asemenea metodă era cel al determinismului, al postulării unui raport mecanic între fenomenele social-economice și producția artistică ; determinism care poate duce atît la soluții grotești, cît și la soluții false, cînd criticul se mulțumește să pună una lîngă alta analiza structurii economice și pe aceea a poeziei fără să găsească legăturile ce le unesc (de pildă, economia din Ferrara în secolul XVI, pe de o parte, și poezia lui Ariosto, pe de alta). Dar socoteam că o atare primejdie poate fi evitată printr-o mai mare articulare a gamei de mediații intermediare și, mai ales, cu ajutorul modulului gramscian al studiului caracteristicilor și formării diferitelor grupuri de intelectuali, adevărat termen mediu între fenomenele social-economice și personalitatea artistului.

Cu toate acestea, în ciuda faptului că asemenea premise ar fi fost, am impresia, substanțial juste, răsturnarea schemei de cercetare permitea o mai bună explicitare și aprofun-

dare a unor chestiuni destul de importante. În primul rînd, ceea ce s-ar putea numi „legea perioadelor lungi". Ea se găseşte formulată cu claritate într-o scrisoare a lui Engels: „Cu cît domeniul pe care-l cercetăm se îndepărtează mai mult de cel economic şi se apropie de cel pur ideologic, abstract, cu atît mai multe elemente întîmplătoare vom găsi în dezvoltarea lui, cu atît mai multe zig-zaguri va prezenta curba lui. Dar dacă veţi desena axa medie a curbei, veţi constata că, cu cît perioada considerată este mai îndelungată şi cu cît domeniul studiat este mai vast, cu atît mai mult merge această axă paralel cu axa dezvoltării economice" [1]. Lege a perioadelor lungi care, prin deducţie şi extensiune logică, se poate transforma în lege a „perioadelor scurte": pentru că, dacă e adevărat că, cu cît e mai lungă perioada cercetată cu atît mai mult axa dezvoltării ideologiilor (şi, prin urmare, şi aceea a artelor) va trece aproximativ paralelă cu cea a dezvoltării economice, va fi adevărat şi contrariul. Cu alte cuvinte, cu cît e mai scurtă perioada cercetată, cu atît mai puţin va fi paralelă axa ideologică cu cea a dezvoltării economice, şi corespunde cu atît mai mult cu o linie frîntă, dezvăluind, cum zice Engels, elemente accidentale. În cazul, însă, al unui singur scriitor luat în parte (care reprezintă o perioadă foarte scurtă, aproape chiar un punct în curba istoriei), această linie va fi atît de frîntă, încît în majoritatea cazurilor va fi destul de dificil să regăseşti o legătură, care să nu fie foarte mediată şi fin articulată, cu axa dezvoltării economice. Şi atunci problema e de a reconstrui *patosul istoric* al operei de artă („ceea ce are particular şi universal în acelaşi timp" pentru a întrebuinţa o expresie a lui Della Volpe [2]), plecînd de la toate

[1] K. Marx — F. Engels, *Opere alese în două volume*, vol. II, E.S.P.L.P., Buc., 1955, p. 554; cf. de asemenea Marx e Engels, *Sull'arte e la letteratura*, Milano, Universale Economica, 1954, pp. 6—7, şi excelenta introducere a lui V. Gerratana. În legătură cu „perioadele lungi" cf. şi G. Della Volpe, *Per una critica materialistica della poesia*, în *Il Contemporaneo*, mai 1959, şi *Gerratana*, în *Il Contemporaneo*, februarie-martie 1959.

[2] Cf. G. Della Volpe, *Ma tanto lo impedisce che l'uccide*, în *Il Verri*, iunie 1959, p. 21.

elementele pe care însăşi opera ni le pune la dispoziţie şi reconstruind acea linie frîntă în limitele posibilului şi documentabilului, în orice caz fără pretenţia de a suprapune rezultatele cercetării istorico-economice cu cele ale analizei operei (de altfel, chiar Marx ne-a atras atenţia că există „un raport inegal" între dezvoltarea producţiei spirituale şi a producţiei materiale corespunzătoare şi că nu întotdeauna se poate crea un raport mai mult sau mai puţin direct între prima şi cea de a doua) [1].

Mai mult încă, în analiza întreprinsă asupra unui singur autor luat în parte, elementele accidentale (adică acelea care nu sînt caracteristice din punctul de vedere al dezvoltării generale a formaţiei social-economice) au o valoare nu mai puţin determinantă decît elementele istorice de fond. În primul rînd, pentru că prin ele se poate ajunge la elementele istorice generale care au avut efectiv o incidenţă asupra operei poetului, elemente istorice generale care nu întotdeauna (ba chiar aproape niciodată) corespund *tuturor* elementelor ce caracterizează o anumită perioadă istorică. E de ajuns să ne gîndim, de pildă, că mitul naţionalist (cu toată încărcătura sa de exaltare a forţei, a violenţei şi a sexului) — care e totuşi o componentă ideologică fundamentală a epocii imperialismului — în timp ce-şi are purtătorul de cuvînt în D'Annunzio, nu atinge cîtuşi de puţin opera contemporanului Pirandello, deşi e legată de acelaşi fenomen istoric (imperialismul) în aspectele sale de alienare a personalităţii umane, de dominare a lucrurilor asupra oamenilor ş.a.m.d. În al doilea rînd, pentru că, în cadrul „perioadelor scurte", elementele accidentale nu se mai prezintă ca atare şi dobîndesc o valoare caracterizantă. Astfel, luînd în consideraţie întregul arc al literaturii decadente (în timp şi în spaţiu), Lukács poate pe bună dreptate să indice drept un element caracterizant reprezentarea omului rupt de orice legătură externă, fie cu societatea fie cu istoria [2]. Şi acest lucru corespunde, aproximativ, curbei mediane a ideologiilor care

[1] Cf. Marx — Engels, ed. cit., pp. 11—12 şi 17—18.

[2] Cf. G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957.

pe planul ideilor reproduc traumatizarea şi alienarea omului modern, şi merge paralel cu dezvoltarea economică a secolului nostru, dezvoltarea capitalismului monopolist. Dar omul lui Pavese — care prin multe din aspectele sale poate fi raportat la definiţia lukácsiană — e caracterizat (şi nu în mică măsură) şi de alte aspecte (de sex, de gust, de sugestii culturale, de experienţe practice, de preferinţe stilistice etc.), care nu interesează definiţia generală, dar nu pot fi despărţite de Pavese şi de acea cunoaştere, de loc neglijabilă, a realităţii — adică artă şi prin urmare dimensiune universală, nu individuală — pe care ne-a dat-o. De altfel, mi se pare că există un argument care clarifică definitiv chestiunea: acela al mijloacelor de expresie. Caracteristicile de expresie ale unui anume artist (de limbă la un scriitor, de culoare sau desen la un pictor ş.a.m.d.) sînt, desigur, elemente accidentale din punctul de vedere al „perioadelor lungi", dar sînt determinante (nu mai puţin decît factorii istorici şi ideologici) în examinarea unei singure personalităţi poetice luate în parte.

*

Am ajuns, astfel, la o a doua chestiune, la fel de importantă, care priveşte însuşi caracterul criticii literare. E recunoscut de toată lumea — în afara, poate, a cîtorva supravieţuitori estetizanţi care se încăpăţînează să-l considere pe critic drept un *artifex additus artifici,* drept o maimuţă care-l imită pe poet — că critica literară aparţine sferei cunoaşterii istorico-ştiinţifice. Metoda sa, prin urmare, n-ar trebui să se deosebească de metoda proprie acestui tip de cunoaştere. Dar în concepţia materialistă cunoaşterea corespunde reflectării lumii exterioare în conştiinţa omului (contrar concepţiei idealiste după care cunoaşterea creează ea însăşi obiectul conştiinţei). Dar reflectarea realităţii în conştiinţa omului nu este simplă şi directă. Ea comportă o lungă serie de aproximări cu ajutorul cărora gîndirea săvîrşeşte o dublă operaţie: prima — de simplificare şi abstracţie şi a doua în sens invers, de reîntoarcere la concret. Cu alte cuvinte de la intuiţia sensibilă a unui obiect determinat, tre-

cînd prin alăturarea caracterelor comune cu alte obiecte, gîndirea ajunge la concepte generale și abstracte. De aici reparcurge drumul în sens invers, întorcîndu-se la obiect, care, însă, după acest proces i se dezvăluie în toate relațiile și determinările sale, în toată concretețea sa. În legătură cu aceasta Marx expune în schița *Introducerii* la lucrarea *Contribuții la critica economiei politice* cu mare precizie metoda științei: „Pare just să se înceapă cu ceea ce este real și concret, cu premisele reale, deci, de pildă în economia politică, cu populația, care e baza și subiectul întregului proces de producție social. Dar, la o examinare mai atentă, această metodă se dovedește a fi greșită. Populația este o abstracție dacă lăsăm la o parte, de pildă, clasele din care ea se compune. Aceste clase sînt, la rîndul lor, o vorbă goală dacă nu cunoaștem bazele pe care se întemeiază ele, de pildă muncă salariată, capital etc... Prin urmare, dacă aș începe cu populația, aceasta mi-ar da o idee haotică despre întreg, și numai în urma unor determinări mai apropiate, aș ajunge în mod analitic la noțiuni din ce în ce mai simple ; de la concretul reprezentat aș trece la abstracții din ce în ce mai sărace, pînă cînd aș ajunge la determinările cele mai simple. De aici ar trebui să mă întorc din nou pe același drum pînă cînd aș ajunge în cele din urmă iar la populație, de data aceasta însă nu ca idee haotică despre întreg, ci ca totalitate bogată, cuprinzînd numeroase determinări și relații... Această din urmă metodă este evident justă din punct de vedere științific. Concretul este concret pentru că reprezintă sinteza unei serii de determinări, deci unitatea în cadrul diversității. De aceea în gîndire el apare ca un proces de sinteză, ca rezultat și nu ca punct de plecare, deși el reprezintă punctul de plecare real“ [1].

Pentru mine este limpede că o concepție marxistă a criticii literare trebuie să pornească de la extinderea la critică a metodei proprii științelor pozitive. Cu atît mai mult cu cît această metodă corespunde celor mai autentice experiențe efectuate de critică. Ea pleacă întotdeauna de la concret, de

[1] Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol. 13, Editura Politică, București, 1962, p. 674.

la lectura operei, dar, la prima lectură, aceasta i se prezintă ca o îngrămădire de impresii subiective, fără o necesitate şi validitate generale. Intervenţia gustului (şi prin urmare universalizarea sa) are loc tocmai printr-o muncă de analiză, cînd opera este descompusă în elemente abstracte, care ne permit totuşi să surprindem relaţiile operei cu mediul cultural, cu cel istorico-social, cu cel lingvistic, cu înseşi datele biografiei autorului. După o astfel de muncă de analiză criticul se întoarce la concret, adică la poezie, cu o capacitate de înţelegere care nu se mai întemeiază acum pe impresii subiective, ci pe date obiective şi ştiinţifice. Aceasta este metoda — chiar şi atunci cînd nu sîntem conştienţi de ea — care a dus la mari descoperiri critice, ea este imanentă în conştiinţa criticului, în momentele în care el realizează o cercetare cu adevărat ştiinţifică. Tot aşa cum este imanentă ispita de a se smulge din înlănţuirea datelor obiective, de a universaliza o impresie subiectivă şi, în lumina ei, de a privi şi interpreta întreaga operă. Ispită care îşi are origina în caracteristicile de araţional ce par intim legate de fenomenul artistic, ispită care a alimentat şi alimentează o bună parte din critica impresionistă (care, uneori, poate atinge chiar rezultate excelente dacă, din întîmplare, impresia subiectivă coincide cu semnificaţia obiectivă a operei ; dar pentru a fi considerată validă, impresia subiectivă trebuie, în orice caz, să-şi supună rezultatele verificării unei cercetări ştiinţifice) ; de această ispită n-a scăpat nici Croce teoreticianul, deşi Croce criticul a sfîrşit adesea prin a intra în contradicţie cu însăşi metoda sa.

Se ştie că pentru Croce judecata asupra operei trebuie să treacă prin diferite stadii. Primul este acela al reproducerii în noi înşine a operei de artă, pentru că nu e posibil să judecăm o poezie dacă ea constituie pentru noi un dat de fapt brut, un document arid. E necesar să retrăim poezia, să-i resimţim fascinaţia şi armonia cîntului, altminteri calea criticii ne este închisă. *Sensibilitatea* de care s-a vorbit atîta constă tocmai în această capacitate de a adera la frumos şi de a fugi de urît. Prin ea, poezia, „dacă există realmente, este receptată şi însuşită cu bucurie de spiritul contemplator ; dacă, în schimb, se dovedeşte mincinoasă şi inexistentă,

îl dezamăgește și îl irită sub forma urîtului"[1]. Critica sensibilistă și impresionistă — după cum crede Croce — se oprește la acest prim stadiu, în anticamera criticii adevărate, care apare numai o dată cu judecata, adică atunci cînd datele sensibilității sînt universalizate prin categorie, cînd se dă nume lucrurilor, cînd ceea ce a fost simțit ca frumos e recunoscut ca frumos și, dimpotrivă, este definit drept urît ceea ce repugnă gustului. Judecata nu are nevoie de multe cuvinte. Îi este de ajuns formula: „Există o operă de artă A. — cu corespondenta negativă: nu există o operă de artă A"[2]. Acesta e elementul nou pe care-l introduce Croce în metodologia critică: *philosophus* (categoria) alături și deasupra lui *artifex* (reproducerea fantastică, sensibilitatea). Acelor care ar putea crede că o atare noutate nu este foarte importantă, Croce le răspunde evidențiind complexa pregătire filozofică pe care o cere o riguroasă gîndire a categoriilor, ce „nu poate deveni operativă decît cu ajutorul filozofiei, numai și numai cu ajutorul filozofiei, și în nici un caz cu al unei singure părți din ea cum ar fi filozofia artei sau estetica, care nu este cu adevărat inteligibilă decît în întregul din care face parte, sau în legătură cu filozofia tuturor celorlalte forme ale spiritului"[3]. Ajuns aici, procesul ar părea închis și, într-adevăr, în prima fază a gîndirii crociene aici se oprea. Dar într-o dezvoltare ulterioară el adăuga celor două stadii pe care le-am descris un al treilea, *caracterizarea:* care nu poate să privească forma poeziei ca „una, indivizibilă, identică la toți poeții, pentru că este forma frumuseții", ci „se referă într-adevăr la conținutul poeziei, la sentimentul pe care poezia l-a exprimat și în același timp amplificat, transformîndu-l în aerul său, și care acum, făcînd abstracție de această idealizare, este reconsiderat în elementele sale, în acel ceva *caracteristic* care (potrivit mottoului lui Goethe) e ca un punct de plecare al frumosului... Caracterizarea unei poezii implică determinarea conținutului sau motivului fundamental, prin referire la o clasă sau la un

---

[1] B. Croce, *La poesia*, Bari, Laterza, 1937 (2-a ediz.), p. 110.
[2] Idem, *Breviario d'estetica*, Bari, Laterza, 1279 (3-a ediz.), p. 95.
[3] Idem, *La poesia*, ed. cit., p. 114.

tip psihologic, la tipul şi la clasa cea mai apropiată ; şi, făcînd acest lucru, criticul apelează la ascuţimea sa de spirit şi îşi dovedeşte fineţea şi subtilitatea, trudă care îi aduce satisfacţie numai atunci cînd, citind şi recitind şi cîntărind, reuşeşte în cele din urmă, după ce a surprins trăsătura fundamentală, să o definească printr-o formulă" [1]. E uşor de observat că în schema crociană există unele exigenţe juste, care — aşa cum se întîmplă întotdeauna cu filozofii idealişti — sînt *mistificate* (folosesc termenul în accepţiunea marxistă) tocmai de premisele filozofice generale. Astfel, dacă *caracterizarea* ar putea avea o valoare ca punct de sosire al procesului de analiză şi de abstractizare de care am vorbit (elementul cel mai general şi mai simplu care reuşeşte să le cuprindă pe toate celelalte, *punctul* de la care trebuie să se plece pentru a se întoarce la concret), ea devine superfluă în schema crociană deoarece, o dată ajunsă la judecata definitivă, nu mai poate adăuga nimic, şi pentru că, fiind vorba de o clasă psihologică abstractă, nu poate avea valoare istorică şi cognitivă. Tot astfel şi cu exigenţa justă de a universaliza impresiile subiective şi de a readuce critica în sfera cunoaşterii ştiinţifice, care exigenţă se pierde în concepţia crociană pentru că judecata (categoria) nu adaugă, într-adevăr, nimic datelor sensibilităţii, pentru că, în ciuda efortului pe care-l cere o riguroasă gîndire a categoriilor, judecata crociană nu va putea afirma că este frumoasă o poezie care n-a fost receptată ca atare de sensibilitate. Vreau să spun că pentru Croce medierea — adică universalizarea — datelor sensibilităţii nu are loc — cel puţin în schema metodologică — pe baza unei extinderi a datelor experimentale, istorice şi obiective, care se află la dispoziţia criticului. Respectiv, nu are loc în singurul mod posibil şi real, întrucît Croce este, evident, prizonierul concepţiei idealiste a cunoaşterii ca sinteză apriori.

Primul element de diferenţiere, aşadar, al celor două metode (cea materialistă şi cea idealistă) stă tocmai în aprecierea diferită a stadiului iniţial al criticii. În timp ce una

[1] Ibidem, pp. 123—124.

o acceptă ca moment al reproducerii imaginative şi intuitive a artei şi, prin urmare, ca element ineliminabil al unei succesive sinteze apriori (sau judecăţi), cealaltă o refuză ca pe un moment haotic care trebuie depăşit prin descompunerea procesului de sinteză care a dat naştere operei de artă, prin analiza tuturor relaţiilor dintre elementele constitutive ale acestei sinteze, prin căutarea (dacă e posibil) a elementului cel mai general la care pot fi raportate toate celelalte şi care poate servi de *ipoteză* în cadrul întoarcerii la concretul operei de artă spre a o înţelege în toată complexitatea şi istoricitatea ei. Urmează de aici că cel de al doilea stadiu (judecata) rămîne într-un caz legat de premisele intuitive şi imediate de la care pleacă şi se limitează să recunoască dacă poezia există sau nu, în timp ce în celălalt caz este rezultatul unui proces care-i oferă o bază obiectivă ; astfel, *ipoteza* care e formulată e utilă totodată şi judecăţii de valoare şi înţelegerii istorice şi gustului (mediat) al poeziei.

În sfîrşit, concepînd critica ca pe o ştiinţă şi asimilîndu-i metoda cu cea a ştiinţelor pozitive (naturale şi istorice, bineînţeles în cadrul unei gnoseologii materialiste), se determină o continuă trecere de la text la elemente care se află în afara textului şi de la acestea la text. Un fel de *cerc* — pentru a utiliza un termen al lui Leo Spitzer — care nu se dezvoltă înlăuntrul operei, ci uneşte opera cu istoria care o înconjoară. Într-un astfel de *cerc* textul ne garantează că cercetarea are o anumită funcţionalitate pentru înţelegerea poeziei supuse examinării, elementele care se află în afara textului ne dau verificarea obiectivă (şi valabilă din punct de vedere universal) a ceea ce este sugerat de text.

În aceste condiţii diferitele stadii ale criticii se configurează în felul următor :

1) descompunerea operei în elementele care constituie sinteza artistică şi cercetarea relaţiilor ideologice, culturale, istorice, psihologice pe care aceste elemente le conţin ;

2) formularea unei *ipoteze* care să-şi aibă origina în aspectele comune ale *tuturor* acelor elemente sau care cel puţin să nu fie contrazisă de nici unul din ele (în caz con-

trar va trebui să formulăm o ipoteză care să prevadă şi acele contradicţii) ;

3) întoarcerea la opera care este evaluată şi înţeleasă (adică gustată) în lumina acelei ipoteze.

*

E mai mult decît legitimă bănuiala că trăsăturile caracteristice ale unei metode critice ar fi întotdeaua determinate de concepţia generală a artei pe care această metodă o presupune : şi nu e greu de observat că aspectele fundamentale ale criticii crociene, distincţia dintre poezie şi nonpoezie, lipsa de autenticitate istorică a caracterizării psihologice, refuzul structurilor intelectuale ale operei de artă ş.a.m.d., trebuie să fie raportate tocmai la conceptul de artă ca intuiţie. Tot astfel nu e greu să ne dăm seama că la baza metodei materialiste — sumar expusă mai sus — trebuie să se afle o concepţie determinată despre artă.

Nu e cazul să ne oprim în aceste rînduri asupra unor chestiuni cu caracter mai general. E suficient să amintim că şi marxismul pleacă de la premisa că arta e una din formele cu care omul cunoaşte şi pune stăpînire pe realitate. Ba, mai mult, că pentru el arta abordează aceeaşi realitate care constituie şi obiectul cunoaşterii ştiinţifice. („La baza întregii opere, scrie Lukács în *Prolegomenele* sale, se află ideea generală că reprezentarea ştiinţifică şi cea estetică reflectă *aceeaşi* realitate obiectivă. Ceea ce presupune în continuare că trebuie să fie aceleaşi nu numai conţinuturile reprezentate, ci şi categoriile care le formează. Specificitatea diverselor moduri de reprezentare nu se poate, aşadar, manifesta decît *înlăuntrul* unei atari identităţi generale." [1]) Că, prin urmare, diferenţa dintre cele două forme ale cunoaşterii constă exclusiv în *maniera* în care abordăm realitatea, şi nu în faptul că se reclamă de la două categorii sau facultăţi ale spiritului diferite, imaginaţia şi raţiunea (a fost amplu demonstrat că elementele raţionale nu pot fi excluse din artă, tot

[1] G. Lukács, *Prolegomeni a un'estetica marxista*, Roma, Editori Riuniti, 1957, pp. 9—10.

așa cum nu e posibil să fie excluse elementele intuitive din știință [1]). Și, în sfîrșit, că diferențele dintre cele două *moduri* de cunoaștere, cel istorico-științific și cel estetic, vor trebui căutate în raportul diferit care se stabilește în unul și în celălalt între caracterul rațional și cel intuitiv (problema, am impresia, este încă deschisă). Oricum, nu probleme de acest gen interesează îndeaproape expunerea noastră, ci unele caracteristici strîns legate de problema metodei. Întîi de toate, caracterul de *proces* pe care-l are cunoașterea artistică (la fel ca și cea științifică). Desigur, universalizarea — în procesul cognitiv al artei — nu se produce, ca în știință, prin confruntarea aspectelor comune ale numeroaselor date empirice. Dar nici în artă ea nu e intuitivă și imediată, ci trece prin diverse faze de aprofundare succesivă, în care intervin diverși factori ca experiența umană a artistului, punctul său de vedere ideologic, cultura sa, capacitatea critică ș.a.m.d. Procesul cunoașterii artistice, în substanță, coincide cu cel al elaborării formale. Deoarece cuvintele, culorile sau sunetele din care se compune o operă sînt doar punctul de sosire dintr-un lung drum în timpul căruia ideologia, experiența istorică și umană, cultura și analiza critică i-au permis autorului să surprindă, din realitate, unele trăsături tipice, să le concretizeze în alegerea unui argument, apoi în articularea argumentului în situații și figuri și apoi în mișcarea acestora, pînă ce ajunge la elementele cele mai mici și mai concrete ale paginii, ale perioadei, ale cuvîntului. Întregul proces este evident un proces de elaborare formală. O asemenea coincidență între procesul cunoașterii artistice și cel al elaborării formale fusese observată

[1] Pe această concepție se fondează întreaga polemică anticrociană și antiromantică a lui G. Della Volpe, din ale cărui scrieri cf. mai ales *Logica come scienza positiva*, Messina, D'Anna, 1956, *Poetica del 500*, Bari, Laterza, 1954, și anticipările — împrăștiate în diferite reviste — la noua sa operă, *La critica del gusto*. În ceea ce privește apoi diferențele dintre cele două *moduri* de cunoaștere, *organicitatea semantică*, pe care Della Volpe o indică drept caracter specific al artei, este cu siguranță singurul dat experimental de la care putem pleca. Rămîne de explicat care sînt cauzele ce o produc. Destul de puțin convingător e în schimb apelul lukácsian la categoria *particularității*.

de De Sanctis cînd enunţa teza *nonpasivităţii* conţinutului : „Argumentul nu e *tabula rasa,* ceva pe care să puteţi imprima pecetea care vă place. Este o materie condiţionată şi determinată, conţinînd în sine, în mod virtual, poetica sa, cu alte cuvinte legile sale organice, conceptul său, părţile sale, forma sa, stilul său. Este o mică lume care ascunde în sînul ei mari comori ce pot fi văzute numai de ochiul poetului" [1]. Tocmai aceasta este punctul pe care nu reuşeşte să-l surprindă critica lingvistică şi stilistică modernă, căreia nu i se reproşează faptul că operează adeseori o diviziune arbitrară între cuvînt şi semnificaţia sa specifică, dată de contextul în care se găseşte şi că examinează cuvîntul abstract într-o istorie a sa la fel de abstractă. Pentru că, aşa cum am spus, o atare abstracţiune este inevitabilă şi, în acelaşi timp, utilă, întrucît ne poate da, fie şi aproximativ, valoarea cuvîntului în funcţie de folosirea sa, de gust, de tradiţia culturală a momentului în care artistul şi-a pus problema de a-l utiliza ca pe un element al noii sale sinteze, şi, prin urmare, ne poate indica cantitatea de nou şi de tradiţional pe care o introduce sau menţine în alegerea sa. I se reproşează, în schimb, faptul că nu ştie să vadă fenomenul artistic ca pe un *proces,* ca pe o sinteză, ci îl concepe ca pe un raport imediat între un dat psihologic şi un dat lingvistic. De aici principiul general din care ea se inspiră şi pe care Spitzer îl formulează cu mare limpezime : „Cercetarea stilistică... se bazează pe postulatul că oricare ar fi emoţia sau oricare ar fi îndepărtarea de starea noastră psihică normală, în cîmpul expresiei îi corespunde o îndepărtare de limbajul uzual normal ; şi viceversa, o îndepărtare de limbajul uzual este dovada unei stări psihice neobişnuite" [2]. Fapt care poate să fie adevărat în viaţa cotidiană, dar nu e adevărat în artă, unde orice schimbare de limbă nu este

---

[1] F. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante,* Torino, Einaudi, 1955, pp. 532—533. Legat de elementele materialiste prezente în estetica desanctisiană cf. eseul lui V. Gerratana, *Introduzione all'estetica desanctisiana,* în „Società", ianuarie-iunie 1953.

[2] L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio,* Bari, Laterza, 1954, p. 67.

rodul unei emoții, ci al unui lung proces de elaborare (procesul la care ne-am referit) și se află în legătură cu toate celelalte momente ale procesului. De aici imposibilitatea de a parcurge drumul de la datul pur lingvistic la centrul de inspirație, imposibilitate care se manifestă la aceiași critici stilistici care sînt constrînși să folosească — atunci cînd critica lor atinge un rezultat notabil — o serie de categorii istorice cu totul străine datelor stilistice. Dar de aici și caracterul profund irațional ce se află la baza concepției artistice pe care se fondează această critică : de la corespondența imediată a modificărilor de limbă cu emoția psihologică se ajunge la un fel de „armonie prestabilită, o misterioasă coordonare între voința creativă și forma verbală" [1], iar apoi la o metodă critică cu totul intuitivă și anistorică : „eu caut să descriu limba unui scriitor numai din lectura operelor sale, și legile sale numai din el însuși... lectura, o lectură aprofundată, este, ca să zicem așa, singurul meu instrument de lucru" [2]. Din fericire, după cum am spus, analizele stilistice cele mai eficace contrazic această metodă și folosesc un bagaj adeseori foarte însemnat de date istorice. În felul acesta, stilistica ne apare sfîșiată de două suflete diferite și opuse : unul filozofic, orientat spre iraționalism, și altul filologic, orientat, prin însăși natura sa, spre istorie. Oricum, în formele ei cele mai sistematice, departe de a fi o *știință nouă*, este doar extremul rafinament al acelor concepții intuiționiste ale artei cu care am polemizat atunci cînd am afirmat că stilul, pentru noi, este un proces și coincide cu însuși procesul de cunoaștere și de apropriere a realității [3].

Cea de a doua caracteristică pe care vrem s-o scoatem în evidență este *caracterul conștient* al operei de artă, în opo-

[1] Ibid., pp. 74—75.

[2] Ibid., p. 48.

[3] Legat de critica stilistică cf. pătrunzătorul eseu al lui C. Cases, *I limiti della critica stilistica*, în *Società*, februarie și aprilie (Nr. 1, 2), 1955. Cf. și G. Petronio, *La critica stilistica o della neoretorica*, în „Società", ianuarie 1959, și interesanta polemică Petronio-Contini, cu intervenția lui Della Volpe, tot în *Società*, noiembrie 1958 și februarie 1959. Cf., în sfîrșit, eseul citat al lui Sapegno.

ziţie cu concepţia kantiană şi cu mitul romantic al geniului. Conştiinţa artistului, ponderea şi valoarea intervenţiei elementelor de gîndire, de conştiinţă artistică, de cultură conştientă în creaţia artistică sînt cuceriri solide ale criticii moderne celei mai avansate, care a ridiculizat definitiv figura artistului inconştient şi inspirat de un fel de frenezie eroică. Tocmai în acest cadru trebuie pusă problema legăturii indivizibile dintre structură şi poezie (folosesc aici termenul *structură* în accepţia crociană), adică al funcţiei *active* pe care o are structura intelectuală a unei opere în ansamblul semnificaţiei sale poetice. Este vorba, aşadar, de un caracter conştient care operează înlăuntrul operei, un caracter conştient care nu exclude o posibilă contradicţie între concepţia generală a artistului asupra lumii şi cunoaşterea efectivă a realităţii realizată de el prin intermediul artei sale. (Este cazul binecunoscut al lui Balzac, legitimist, plin de nostalgie după înalta societate, simpatizant al aristocraţiei, care, contrazicînd în reprezentarea artistică asemenea convingeri, sfîrşeşte prin a zugrăvi cu o amară ironie tocmai oamenii pe care-i simpatiza şi cu admiraţie, ca pe singurii eroi ai timpului său, exact pe adversarii săi politici. [1])

În sfîrşit, cea de a treia caracteristică este absoluta istoricitate a artei. Realitatea este un proces dialectic şi prin urmare este istorie. Arta care o cunoaşte — şi cunoscînd-o, se inserează ca un element al acelei dialectici — nu poate să fie decît istorică, în strînsă legătură cu momentul şi cu condiţiile în care ia naştere. „Chiar şi faptele poetice", scrie acelaşi Sapegno în eseul citat, „ca toate celelalte, nu pot fi înţelese, după cît se pare, decît condiţionate din punct de vedere istoric în geneza lor, în substanţa lor ideologică şi afectivă şi în însăşi structura lor tehnică şi formală, rămînînd eterne şi contemporane, ca şi celelalte, numai în măsura în care fac parte din experienţa ce progresează printr-o continuă acumulare de realităţi dobîndite şi sistematizate într-o tradiţie stabilă". Nu sînt, aşadar, convingătoare tendinţele care încearcă să situeze arta deasupra sau în afara istoriei, preten-

[1] Cf. Marx, Engels, *Despre artă* (în două volume), Editura Politică, Bucureşti, 1966, vol. I, pp. 11—12.

ţiile ca ea să surprindă şi să fixeze valori eterne, momente de neschimbat ale spiritului uman. Arta este determinată *hic et nunc*, iar eternitatea şi valoarea sa universală provin tocmai din aceea că este un fapt istoric, cu alte cuvinte că reprezintă un moment de neînlăturat din experienţa umană.

Atari caracteristici ale artei ne permit, am impresia, să înlăturăm un dubiu care putea totuşi să-şi facă loc în tentativa de a asimila metoda criticii cu cea a ştiinţei : dubiul că acest caracter particular al obiectului supus cercetării critice ar sfîrşi prin a se repercuta asupra principiilor metodologice. Or, e evident că arta, ca şi realitatea în general şi ca orice fapt istoric în particular, este o sinteză a unor nenumărate determinări, o unitate de elemente multiple. Pe de altă parte, gnoseologia materialistă ar trebui, am impresia, să respingă orice tentativă de a separa cunoaşterea istorică de cea ştiinţifică (reducînd-o pe aceasta din urmă la pseudocunoaştere). Metoda, prin urmare, este comună pentru toate ştiinţele. Diferenţele vor consta doar în natura şi în caracteristicele *datelor experimentale* pe care cercetătorul va trebui să le utilizeze. Date care, în analiza estetică, au desigur un caracter specific.

*

E limpede acum echivocul de care trebuie să se elibereze criticii literari de orientare marxistă : şi anume că datoria criticului este exclusiv aceea de a regăsi legătura dintre opera de artă şi formaţia social-economică caracteristică perioadei în care a văzut lumina zilei opera. Este la fel de limpede însă că — în cadrul unei concepţii materialiste — critica trebuie să fie riguros concepută ca ştiinţă, avînd drept obiectiv delimitarea cunoaşterii realităţii la care s-a ajuns prin opera de artă, delimitare care se realizează prin examinarea procesului de sinteză realizat de către artă şi prin analiza tuturor relaţiilor şi determinărilor ce se pot regăsi în elementele sintezei respective. Într-o astfel de analiză, legătura cauzală dintre opera de artă şi formaţia social-economică rămîne esenţială, dar poate fi urmărită concret numai printr-o istoricizare a

tuturor componentelor operei de artă, de la cele ideologice la cele stilistice sau psihologice.

Firește, ar fi o abstracțiune să vrei să înșiri *datele* de care trebuie să țină seamă criticul. Tocmai pentru că sînt date experimentale, ele variază de la un autor la altul. Datul lingvistic, de pildă, este destul de important la D'Annunzio și neglijabil la Pirandello, iar momentul *invenției* este fundamental la Pirandello și cu totul marginal la Pascoli. Se poate spune doar că nu trebuie neglijat nici un element care poate să dea o bază obiectivă diferitelor componente ale operei, iar pentru acest lucru poate fi utilă reconstrucția exactă a biografiei, plasarea justă a ideologiei, studiul folosirii limbajului, analiza *istoriei* operei, evaluarea ideilor autorului despre artă, cercetarea preferințelor sale culturale ș.a.m.d. Din cînd în cînd criticul — ca orice cercetător — trebuie să delimiteze, plecînd de la concretul operei examinate, filoanele principale și să strîngă toate materialele posibile, iar cercetarea sa, tocmai pentru că e o cercetare experimentală, rămîne deschisă modificărilor și depășirilor ce derivă din noi acumulări sau din noi ipoteze de lucru. Ceea ce nu poate criticul să facă — fără să anuleze valoarea științifică a cercetării sale — este să lase deoparte și să nu ia în considerație aspecte care sînt totuși prezente la autorul examinat. Aceasta este critica lui *cu toate că,* cu care se polemizează în prezentul volum. Nu că scriitorul n-ar putea să prezinte elemente contradictorii (de pildă o atitudine ideologică care să contrazică alte aspecte ale personalității sale), dar, într-un asemenea caz, criticul trebuie să țină seamă de această contradicție ca de unul din elementele ce caracterizează scriitorul și nu se poate elibera printr-un *cu toate că* de unul din termenii ei (cu tot supraomul său, D'Annunzio atinge poezia vizualității pure, cu toată filozofia sa, Fogazzaro scrie un frumos roman ș.a.m.d.).

Acestea ar fi — sumar rezumate — problemele ivite în cursul cercetării care a dus la elaborarea volumului de față. Poate că acum cititorului îi va fi limpede rațiunea pentru care volumul se prezintă, în schema expozitivă, articulat din patru eseuri, chiar dacă sînt legate între ele. Nu știu dacă

va fi la fel de limpede și, mai ales, convingătoare aplicarea concretă a principiilor metodologice expuse mai sus. Pe de altă parte, ajuns aici, după ce am dedicat atît timp acestei cercetări, mă simt cu totul incapabil — cum se întîmplă adesea — s-o examinez critic și să-i văd slăbiciunile și defectele. Nu-mi rămîne, așadar, decît să încredințez tiparului aceste pagini, încrezîndu-mă în bunăvoința și în înțelegerea cititorilor.

Roma, septembrie 1959

SUPRAOMUL

SUPRAOMUL se naşte, oficial, în Italia, în ianuarie 1895, o dată cu publicarea, în primul număr al revistei *Il Convito* (revista lui Adolfo de Bosis) a primului fascicul din *Le vergini delle rocce* [1]. Claudio Cantelmo, protagonistul romanului, după „tumultul firesc al primei tinereţi" [2] se apleacă asupra sa spre a decide noul curs pe care trebuia să-l dea vieţii sale şi îşi dă seama că are o convingere profundă : „lumea este reprezentarea sensibilităţii şi gîndirii unui număr mic de oameni superiori care au creat-o şi apoi au extins-o şi împodobit-o în decursul timpului" [3]. Lumea, în substanţă, aşa cum apare astăzi, „este un dar magnific pe care cei puţini l-au făcut cu generozitate celor mulţi, cei liberi sclavilor, cei care gîndesc şi simt celor care trebuie să muncească" [4]. El, firește, simte că aparţine celor cîţiva oameni superiori prin naşterea sa, prin atîtea cauze îndepărtate „ce operează din vremuri imemoriale printr-o infinită serie de generaţii" [5], care s-au unit spre a-i forma personalitatea, şi, în sfîrşit, prin disciplina dură la care se supune spre a nu se moleşi. Şi, într-ade-

---

[1] Acum în G. D'Annunzio, *Romanzi e novelle*, Milano, Mondadori, 1955. În realitate D'Annunzio cunoaşte opera lui Nietzsche cu cîţiva ani mai înainte, aproape sigur în 1892 cînd îl citează pentru prima dată într-un articol apărut în *Mattino* (din 25 sept.). În dedicaţia către Michetti din volumul *Trionfo della morte* (1 apr. 1894), D'Annunzio prevesteşte sosirea Supraomului în arta sa. De altfel, după cum se va vedea în continuare, în operele sale se găsesc şi alte precedente. Dar de abia în *Le vergini delle rocce* cunoaşte supraomul o elaborare desăvîrşită.

[2] Ibid., p. 405.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

[5] Ibid., p. 410.

văr, din înseşi rădăcinile substanţei sale, „acolo unde doarme sufletul indestructibil al străbunilor" [1], ţîşnesc adeseori pe neaşteptate jeturi de energie „atît de violente şi de drepte" [2], încît el se întristează, „dîndu-şi seama de inutilitatea lor într-o epocă în care viaţa publică nu este decît un mizerabil spectacol de josnicie şi ruşine" [3].

Prima caracteristică a supraomului este, aşadar, energia, forţa („străvechile forţe barbare" [4]), care în alte vremuri i-ar fi îngăduit să-şi îndeplinească datoria care incumbă celor de o seamă cu el, datoria „aceluia ce indică o ţintă sigură şi-şi călăuzeşte discipolii într-acolo" [5] şi care, în schimb, acum, trebuie să fie concentrată şi transformată în poezie. „Forţa este prima lege a naturii, indestructibilă, imposibil de abolit" [6], ea se manifestă prin voinţa de dominaţie, prin dragostea pentru violenţă, prin dispreţul faţă de pericole, prin capacitatea de a te bucura de lume şi de a adera la ea cu toate simţurile. Legată de forţă este exuberanţa senzuală, libera dezlănţuire a drepturilor cărnii şi ale naturii umane, iar lîngă ele se situează — fără nici o contradicţie — cultul frumuseţii, valoare pe care puţini sînt în stare s-o înţeleagă şi s-o creeze, linia care-i separă pe aleşi de plebe. Am spus fără contradicţie, deşi ar putea părea că cele dintîi îşi au originea într-un moment barbar şi sălbatic al istoriei şi psihologiei noastre, pe cînd cultul frumuseţii, dimpotrivă, într-un moment de înaltă civilizaţie şi rafinată spiritualitate : pentru că toate sînt aspecte fundamentale ale acelei voinţe de afirmare şi de dominaţie care este resortul cel mai tainic al personalităţii supraomului.

La baza supraomului stă, aşadar, o concepţie aristocratică despre lume, şi tocmai tradiţiei aristocratice a stirpei sale i se adresează Claudio Cantelmo pentru a-şi regăsi rădăcinile propriei sale fiinţe. În schimb, această tradiţie, această educaţie de secole în numele forţei, dominaţiei şi înţelegerii fru-

[1] Ibid., p. 411.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.
[5] Ibid.
[6] Ibid., p. 421.

muzeilor lumii îi lipsea lui Isus Hristos ; el era prea neştiutor, deşertul pe care şi l-a ales pentru revelaţia sa era prea pietros, „loc cu stînci şi prăpăstii, lipsit de orice vestigiu, pustiu de orice gînd" [1]. Căci tocmai de gînduri îi era teamă tînărului nazarinean, care ştia să îmblînzească fiarele sălbatice. Dimpotrivă : „Revelatorul trebuie să extindă orizontul conştiinţei sale dincolo de orice limită, îmbrăţişînd zile şi ani şi secole şi milenii pentru ca adevărul său, provenind din totalitatea vieţii trăite de oameni pînă în clipa de faţă, să pară un foc în care să se poată strînge, armoniza şi multiplica energiile ascensionale ale celui mai mare număr de generaţii pentru a înainta mai direct şi mai unanim către o idealitate din ce în ce mai pură" [2]. Nici chiar Napoleon, „cel care a ştiut, atît de uimitor, să trezească energii eroice şi să verse cu atîta uşurinţă sînge tineresc" [3], n-a ştiut „să-şi întoarcă spiritul de la lucrurile care-l împingeau de la spate şi să-l plece spre lucrurile imobile" [4], neputînd, astfel, să găsească „o idee mai mare decît persoana sa muritoare" [5], încît „latinul său vis de Imperiu" [6] să poată rezista forţei împrejurărilor. Admiraţia pentru supraom a lui Claudio Cantelmo este mai mult atrasă de idealul păgîn al lui Socrate, înţeleptul care „iubise întotdeauna viaţa, şi o iubea, şi îndemna să fie iubită" [7], care descoperea şi exalta în fiece suflet forţa ei nativă, ca din şcoala sa să iasă onestul Criton, gentilul Teetet, „molaticul Aristip din Cirene şi Critia, cel mai violent din cei treizeci de tirani, şi celălalt tiran, Caricle, şi uimitorul violator de legi, Alcibiade, al cărui desfrîu chibzuit n-a cunoscut limite" [8].

În contrast cu supraomul este timpul şi societatea în care el trăieşte, cu totul nevrednici să-i primească mesajul. Nu este vorba de un timp oarecare şi de o societate oarecare,

[1] Ibid., p. 415.
[2] Ibid., p. 416.
[3] Ibid.
[4] Ibid.
[5] Ibid.
[6] Ibid.
[7] Ibid., p. 407.
[8] Ibid.

cu alte cuvinte, de realitatea concretă care întotdeauna, în orice moment, limitează, înjoseşte şi contrazice visul. Ci de un timp şi de o societate bine determinate în care mai marc decît „aroganţa plebei era laşitatea acelora care o tolerau şi o favorizau“ [1]. Trăind la Roma, Claudio Cantelmo era martorul „celor mai mîrşave violări şi al celor mai obscene împreunări care au necinstit vreodată un loc sacru“ [2]. Aici păreau să-şi fi dat întîlnire tîlharii cei mai înrăiţi şi, asemeni revărsării unei cloace, „valul josnicelor cupidităţi invada pieţele şi răspîntiile, duhnind şi umflîndu-se tot mai mult“ [3]. Numai două locuri rămîneau ferite de corupţia generală : „Cupola singuratică în depărtarea ei transtiberină, locuită de un suflet bărtîn, dar cu conştiinţa fermă a scopurilor sale“ [4], şi, opusă ei, o altă locuinţă „de o măreţie inutilă, unde un Rege de neam războinic dădea un admirabil exemplu de răbdare, făcîndu-şi datoria umilă şi plicticoasă încredinţată prin decret de către plebe“ [5]. Este vorba, prin urmare, de perioada care a urmat unităţii Italiei şi, mai precis, de cea în care au înflorit marile speculaţii edilitare şi s-au ţinut lanţ marile scandaluri [6]. Era timpul cînd „se părea că asupra Romei sufla un vînt de barbarie... Contagiunea se propaga cu repeziciune pretutindeni. Neîncetatele dispute din afaceri, furia feroce a poftelor şi a pasiunilor, exercitarea dezordonată şi exclusivă a activităţilor umile făcuseră să dispară orice sentiment de cinste şi orice respect pentru trecut. Lupta pentru cîştig era dusă cu o îndîrjire implacabilă, fără nici o reţinere. Iar armele erau tîrnăcopul, mistria şi reaua credinţă“ [7]. Şi de această nebunie nu

---

[1] Ibid., p. 411.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.
[5] Ibid.
[6] Este perioada cuprinsă, aproximativ, între 1882 şi 1888, cînd speculaţiile edilitare au fost favorizate de politica foarte nechibzuită a băncilor de emisie. De aici scandalul de la Banca romană, care a izbucnit de abia în 1893 în urma dezvăluirilor făcute de o anchetă a senatorului Alvisi, în 1889. Dar în acei ani, în afara Băncii romane, au intrat în criză şi alte instituţii importante de credit.
[7] D'Annunzio, *Romanzi e novelle*, ed. cit., p. 432.

scăpau nici oamenii Risorgimentului, aceiași oameni care „de departe apăruseră ca niște flăcări pe cerul eroic al patriei ce nu era încă liberă“ [1], pentru că și ei se străduiau „să vîndă, să defraudeze, să legiferează și să tragă sfori“ [2]. Așadar, polemica supraomului nu se îndrepta numai împotriva plebei, ci și — mai ales — împotriva noii burghezii a industriei și comerțului și împotriva principiilor de libertate și de egalitate pe care le promulgase în timpul revoluției. Ei i se opun, după cum s-a văzut, cele două mari personalități legate de cele două mari instituții tradiționale, papa și regele. Ei îi trebuie opusă tradiția în care s-a afirmat forța rasei și a neamului : imperiul Romei sau cel al Veneției. Din fericire, statul ridicat pe bazele sufragiului popular și al egalității, „consolidat prin teamă, nu e numai o construcție ignobilă, ci și precară“ [3]. Statul nu trebuie să fie „decît o instituție perfect adaptată spre a favoriza ridicarea treptată a unei clase privilegiate către o formă ideală de existență“ [4]. Pe terenul egalității economice și politice la care aspiră democrația trebuie, așadar, formată o oligarhie nouă, un nou regat al forței, care va face „ca turma să fie destul de ușor adusă la ascultare. Plebea va fi veșnic sclavă pentru că simte nevoia înnăscută de a purta lanțuri la mîini. Ea nu va avea niciodată sentimentul libertății, în vecii vecilor“ [5]. Iar această nouă oligarhie trebuie să apere Frumusețea și să înfiereze amarnic „frunțile nătîngi ale acelora care ar vrea să lipească pe fiecare suflet o marcă exactă, ca pe o unealtă socială, și să facă identice capetele oamenilor, așa cum șantatorul face la fel toate capetele cuielor“ [6].

Astfel, supraomul din *Le vergini delle rocce* își propune trei sarcini imediate : „să călăuzească printr-o metodă precisă ființa *sa* către integritatea perfectă a tipului latin“ [7],

---

[1] Ibid., p. 433.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p. 421.
[4] Ibid.
[5] Ibid., pp. 421—422.
[6] Ibid., p. 420.
[7] Ibid., p. 430.

să concentreze într-o singură şi supremă operă de artă esenţa spiritului său şi a viziunii sale asupra lumii şi, în sfîrşit, să încredinţeze unui fiu, produs perfect al stirpei, sarcina de a cuceri Roma şi de a-i reda vechea ei putere. El caută printre cele trei fecioare ale nobilei familii Montaga pe femeia aptă să nască fiul predestinat, şi simte nevoia de a comunica oamenilor mesajul său prin poezie, „de a fixa teoriile ideilor şi ale imaginilor într-o formă concretă oratorică sau lirică, ca şi cînd ar avea în faţă un ascultător imaginar" [1].

*

La drept vorbind, D'Annunzio nu aşteptase anul 1895 pentru a lăsa să se vadă unele atitudini şi pentru a elabora unele căi. Încă din 1888 acestea apar într-o serie de articole pe care poetul din Abruzzi le-a dedicat organizării marinei militare italiene : articole destul de documentate şi criticînd cu asprime guvernul, în care susţinea ideile amiralului Saint-Bon împotriva ideilor ministrului Brin [2]. Celor ce îi reproşau cu acel prilej că se interesează de lucruri pe care nu le cunoaşte, D'Annunzio le răspundea că era adevărat, pînă atunci „faptele sale de arme fuseseră îndreptate împotriva versificatorilor proşti şi a pictorilor proşti" [3], dar el nu era şi nu vroia să fie „pur şi simplu un poet" ! „Théodore de Banville, care era un perfect versificator, mărturisea în refrenul uneia din cele treizeci şi şase de splendide balade : *je ne m'entends qu'à la métrique !* Mie, în schimb, această veşnică profesiune de prozodist nu mi se potriveşte. Toate manifestările vieţii şi toate manifestările inteligenţei mă atrag în mod egal." [4] Aceste articole, strînse apoi într-un volumaş cu titlul *L'Armata d'Italia,* îi atraseseră atenţia

[1] Ibid., p. 423.
[2] Acum cu titlul *L'armata d'Italia,* în G. D'Annunzio, *Prose di ricerca...,* Milano, Mondadori, 1956, vol. III, pp. 2—67. Articolele au fost publicate în *Tribuna* între 27 mai şi 6 iulie 1888.
[3] Ibid., p. 51.
[4] Ibid., p. 52.

lui Benedetto Croce care, într-un eseu din 1903 [1], îl regăsea sub vălul patriotic, mai cu seamă într-un fragment, pe același D'Annunzio *amator de senzații*, fascinat în acest caz „de război sau de plăcerea ideală a războiului, a măcelului" [2]. Era fragmentul în care își imagina torpilorul ce se apropie de nava dușmană sub focul neîncetat al artileriei, se apropie pînă la patru sute de pași, poate chiar mai puțin, și lansează torpilele: „Nici o bucurie umană n-o va egala pe a lor văzînd monstruosul crucișetor dușman aplecîndu-se într-o parte, întorcîndu-și spre cer gurile inutile ale tunurilor de o sută, și dispărînd repede, cu tunuri și cu baterii, într-un abis nemărginit" [3]. Dar în volumaș mai este și altceva. Este ideea de putere, de glorie, de victorie a Italiei care s-ar putea realiza mai ales pe mare. Este amintirea arzătoare a Lissei și, prin contrast, exaltarea eroismului lui Cappellini și a lui Faa di Bruno și un vis de mărire ce se ridică din mare, în noapte, o viziune „de noi bătălii și de noi miracole" [4] ce iluminează „umbra nesfîrșită prin care navighează în siguranță pașnicele nave" [5]. Este disprețul pentru Italia oficială și parlamentară: „Dar cînd văd că într-o problemă atît de gravă și atît de măreață Parlamentul italian dovedește o competență atît de netrebnică și o conștiință atît de distrată, nu-mi pot înăbuși un sentiment de îndoială și de mîhnire. Cînd văd un deputat italian, un masticator prăpădit de aritmetică financiară, că se ridică și deplînge cheltuielile exorbitante ale armatei și că îndeamnă la noi avarități și noi temporizări, nu-mi pot înăbuși o pornire de indignare și în același timp de compasiune. Care sînt oare forțele din care-și va trage Italia măreția în viitor? Agricultura lui Bernardino Grimaldi? Liniile ferate ale senatorului Saracco? Reformele senatorului Magliani? Italia ori

[1] Publicat în nr. din 20 ian. 1904 al revistei *Critica*, iar acum în *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1954, vol. IV, pp. 7—71.
[2] Ibid., p. 35.
[3] G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, ed. cit., p. 43.
[4] Ibid., p. 8.
[5] Ibid.

va fi o mare putere navală, ori nu va fi nimic" [1]. Este exaltarea naţiunii ca sînge şi rasă : „Totuşi, datorită mîndriei tenace a bunului sînge italic, datorită generozităţii înnăscute a rasei, sfinţeniei tradiţiilor, el se va lăsa ucis cu seninătate cînd va veni ceasul, chiar dacă ştie că este dus la moarte fără folos şi fără speranţe. Şi dacă nava lui se va scufunda, toate drapelele vor fi înălţate pentru el, aşa cum au fost înălţate pentru acel glorios Rege al Italiei" [2]. Şi, în sfîrşit, este figura comandantului ca *şef* absolut pe o navă de război : „În războaiele maritime, unde fuga e imposibilă, echipajele nu au o acţiune hotărîtoare. Esenţa luptelor navale moderne constă în aceea că virtutea fiecărui soldat dispare şi trăieşte numai nava cu şeful ei care e sufletul ei" [3] şi imaginea torpilorului ca simbol de eroism, de îndrăzneală, de risc, de aventură. Dacă adăugăm apelul permanent către tineri ca fiind cei care suferă cel mai mult din cauza situaţiei existente, care au cea mai mare încredere în destinele patriei, în flotă şi în noile arme şi care sînt cei mai capabili să se bată, şi perspectiva unui război care e prezent în fiecare pagină a volumaşului, vom avea toate elementele cadrului. Motive analoge se pot regăsi, patru ani mai tîrziu, în *Odi navali* (1892—1893) [4]. Iată din nou cum nava simbolizează forţa, riscul, aventura, gloria :

va, va con la tua forza che doma la forza del mare,
con tutte bandiere spiegate...
Va, va con la tua forza ! O Nave, è in te più che il vigore
dai secoli infuso nei tronchi
de le selve terrestri...
Tutte, o Nave, le glorie degli uomini, tutte le glorie
degli uomini ne la carena
profonda con gran rombo sul gorgo oceanico porti. [5]

---

[1] Ibid., p. 10.
[2] Ibid., p. 49.
[3] Ibid., p. 18.
[4] G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 735—760.
[5] Ibid., p. 735.

Iată în special torpilorul :

> Naviglio d'acciaio, diritto veloce guizzante
> bello come un'arme nuda,
> vivo palpitante
> come se il metallo un cuor terribile chiuda ;
> tu che solo al freddo coraggio dell'uomo t'affili
> come l'arme su la cote,
> e non soffri i vili
> su la piastra ardente del ponte che il fremito scote. [1]

Şi iarăşi amintirea înfrîngerii de la Lissa, necesitatea revanşei („Va fi, dară, veşnică ruşinea ?... Nimeni nu răspunde, nimeni ?" [2], şi Triestul care la capătul Adriaticii îşi aşteaptă eliberarea :

> la città che sorge
> alta sul golfo splendendo a la nostra speranza,
> da tutte le torri splendendo nell'unica fede :
> „Sempre a te ! Sempre la stessa !"
> poi che ancora crede,
> la triste sorella domata a le nostre promesse. [3]

Navele reprezintă *dreptul etern* al Italiei, şi *noua ei putere*, speranţa ei, *gata pentru conflictul suprem, pentru marea încercare*, sînt sacre pentru victorie şi pentru glorie. Iar amiralul de Saint-Bon, eroul mării, nu trebuia să moară în patul său, pentru că, scăpat teafăr din sute de bătălii, devenise „sacru pentru războiul viitor, pentru un măcel şi mai mare, pentru o şi mai mare glorie" [4]. El ar fi trebuit să cadă într-o bătălie

> avendo sconfitte le forze nemiche,
> mandate a picco nella battaglia quindici navi,
> fatte prigioni dieci, volte in fuga le altre ridotte
> al silenzio, inseguite da presso, pericolanti, [5]

---

[1] Ibid., p. 742.
[2] Ibid., p. 743.
[3] Ibid.
[4] Ibid., p. 753.
[5] Ibid., p. 755.

ar fi trebuit să cadă pe puntea navei amiral „în sîngele său, sub drapelul victorios" [1].

Cu toate acestea, de abia în anii 1895—1896 elaborează D'Annunzio, definitiv, figura supraomului. Să nu uităm că pe lîngă Claudio Cantelmo mai are în această privinţă o scurtă scriere de mare importanţă, articolul de prezentare al revistei *Convito* [2], care e un fel de manifest şi de program al noii orientări. Nu caută aici să-şi ascundă intenţia *practică* de a folosi arta ca acţiune, ca singura formă de acţiune permisă de vremuri. Şi nu-şi ascunde speranţa de a reuşi să strîngă „un viu mănunchi de energii militante, cu ajutorul cărora să salveze cîte ceva aparţinînd frumosului şi idealului din valul tulbure de vulgaritate ce acoperă acum tot pămîntul privilegiat, unde Leonardo da Vinci a creat femeile sale mîndre şi Michelangelo eroii săi nedomoliţi" [3]. Foarte aspră este judecata lui privitoare la Italia contemporană asupra căreia s-au abătut, se pare, noi vremuri de barbarie, cu mult mai rea decît barbariile trecute, pentru că-i lipseşte pînă şi „furia aceea imensă, spumegîndă şi sîngeroasă" [4]. Recunoaşterea profundei dezamăgiri încercate de generaţia postrisorgimentală este fătişă: „Noi, care într-o seară de septembrie am fost treziţi în paturile noastre de copii de fanfarele şi de strigătele care celebrau sublima cucerire şi am primit în mica noastră inimă speriată numele Romei printre flăcările torţelor, noi, care am învăţat de la dascălii noştri să venerăm sîngeroasele imagini ale luptătorilor şi le-am confundat cu acelea care scînteiau din paginile lui Plutarh, noi ne-am înfăţişat vieţii beţi de credinţă, convinşi că asistăm la misterul unei înălţări a Maicii Domnului *septemgemina*. Şi n-am fost decît spectatorii unei farse tragice" [5]. Îndemnul la luptă e fără echivoc: „Tot ce e intelectual, concentrîndu-şi şi multiplicîndu-şi toate energiile, trebuie să susţină

[1] Ibid.

[2] Acum cu titlul *La parola di Farsaglia*, în *Il libro ascetico della giovane Italia* (cf. G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, ed. cit., vol. I, pp. 453—457).

[3] Ibid., p. 453.

[4] Ibid., p. 454.

[5] Ibid.

din punct de vedere militar cauza Spiritului împotriva Barbarilor, dacă în intelectuali n-a adormit, sau îmbătrînit, sau pălit sanguinul instinct de a trăi şi de a învinge, de a supravieţui şi din nou de a învinge. Ei trebuie să lupte, să afirme şi să se afirme în permanenţă, împotriva distrugerii, a împuţinării, a violenţei, a contagiunii"[1]. Nu mai puţin semnificativă este scrierea din anul următor (1896), întru moartea lui Enrico Nencioni[2]. Aici se afirmă „aspiraţia neliniştită a generaţiei noi către o viaţă mai pură şi mai cuprinzătoare, către forme de cunoaştere şi de acţiune mai libere şi mai drepte, către o necesară reîntoarcere a forţelor ideale care au părăsit cerul patriei"[3], se adresează miilor şi miilor de tineri italieni „ce resimt ruşinea stării în care se află şi nevoia de a găsi în eforturile zilnice o raţiune eroică de a trăi"[4], se reafirmă, o dată cu credinţa în destinele Italiei, o concepţie aproape fizică, naturalistă, a naţiunii şi a patriei: „Într-adevăr, nici un alt pămînt nu are o corespondenţă atît de perfectă cu structura morală a marilor săi oameni. Întreaga lui forţă şi întreaga lui frumuseţe par a tinde în permanenţă către o supremă expresie umană"[5].

*

Prin urmare, la prima sa apariţie, supraomul dannunzian prezintă unele caracteristici care s-ar putea rezuma astfel: cult al *energiei dominatoare*, fie că se manifestă ca o forţă (şi violenţă), fie ca o capacitate de a gusta plăcerea sau ca frumuseţe; căutare a propriei tradiţii istorice în civilizaţia păgînă, greco-romană, şi în cea renascentistă[6]; concep-

[1] Ibid., p. 456.

[2] Tot în *Il libro ascetico*, cu titlul *Comandamenti della patria celestiali e terrestiali, nel culto dell'aspetazione*, pp. 458—463.

[3] Ibid., p. 459.

[4] Ibid., p. 462.

[5] Ibid.

[6] In legătură cu aceasta, iată o foarte pătrunzătoare observaţie a lui Gramsci: „Cartea lui Burckhardt a fost interpretată diferit în Italia şi în afara Italiei. Apărută în 1860, a avut o rezonanţă europeană, a influenţat ideile lui Nietzsche despre supraom şi, în acest sens, a suscitat o întreagă literatură, mai cu seamă în ţările nordice, despre artişti şi

ţie aristocratică despre lume şi, decurgînd de aici, dispreţ faţă de masă, de plebe şi faţă de regimul parlamentar bazat pe ea ; ideea unei *misiuni* de putere şi măreţie a naţiunii italiene, realizabilă mai ales prin *gloria* militară ; judecată totalmente negativă asupra Italiei postunitare şi necesitatea unor noi energii care s-o ridice din noroi ; concepţie naturalistă, bazată pe sînge şi stirpe şi pe alte elemente fizice, atît despre naţiune, cît şi despre supraomul destinat s-o încarneze şi s-o călăuzească.

Trebuie să recunoaştem că acest supraom n-a avut multă trecere pe lîngă critici. E adevărat că o bună parte din critica şi hagiografia dannunziană s-au servit de el ca pretext pentru exerciţii encomiastice şi *patriotice*, în special în perioada fascistă, dar e la fel de adevărat că — aproape prin contrast — tocmai în acea perioadă a fost descoperit un nou profil al poetului abruzzez, mai puţin eroic şi *solar*, mai intim şi discret, magic şi *nocturn*, adecvat, prin urmare, experienţelor şi gustului literaturii noastre mai recente. [1] Şi nu e mai puţin adevărat că *clasicii* criticii dannunziene, Croce, Gargiulo, Flora [2], n-au ezitat să condamne, în aprecieri sumare, supraomul şi stînjenitoarea sa morală eroică.

Ceea ce uimeşte însă nu este judecata estetică, de valoare, privind operele inspirate dintr-o asemenea concepţie (judecată totalmente negativă, fără apel), ci faptul că supraomul a putut să fie considerat un fel de capriciu literar, de supra-

---

condotieri din Rinascimento, literatură în care se proclamă dreptul la viaţa frumoasă şi eroică, la libera expansiune a personalităţii fără a lua în seamă obligaţiile morale. Renaşterea se rezumă astfel la Sigismondo Malatesta, Cesare Borgia, Leon al X-lea, Aretino, cu Machiavelli ca teoretician, şi, deoparte, solitar, Michelangelo. În Italia, D'Annunzio reprezintă această interpretare a Renaşterii" *(Il Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1949, p. 13).

[1] În legătură cu aceasta cf. nota informativă a lui M. Puppo, *L'ultimo D'Annunzio*, în *Studium*, aprilie 1949, pp. 187—193, şi pe cea a lui S. Antoniello, *L'ultimo D'Annunzio*, în *I classici italiani nella storia della critica*, Firenze, La nuova Italia, 1955, pp. 673—681 ; dar cf. mai cu seamă *Omaggio a D'Annunzio*, număr special al revistei *Letteratura*, martie 1939.

[2] Croce, *D'Annunzio*, ed. cit., A. Gargiulo, *G. D'Annunzio*, Napoli, Perrella, 1912 (acum Firenze, Sansoni, 1941) ; F. Flora, *G. D'Annunzio*, Napoli, Ricciardi, 1926 (acum Messina-Milano, Principato, 1935).

punere din afară, de abstracție intelectualistă a unui D'Annunzio care nu s-ar fi resemnat să fie un poet ce exprimă doar „cel mai profund limbaj al lumii fizice" [1]. Gargiulo, în volumul său care rămîne poate și astăzi opera cea mai completă asupra lui D'Annunzio și care a fost scris, a se reține acest lucru, în 1909 și publicat în 1912, în ajunul războiului mondial, găsește că e absolut incredibil „ca un om normal și echilibrat să simtă astăzi în el energii barbare îndreptate spre cucerirea puterii politice absolute, spre subjugarea violentă și facilă a plebei, să le recunoască drept energii genuine ale rasei, în mod miraculos conservate, să le vadă convergînd către un tip ideal de latinitate (dar ce fel de latinitate o mai fi și asta ?). Și mai absurd încă e ca un astfel de om, acceptînd ca adevărată doctrina lui Nietzsche, să se gîndească să-și coordoneze propriile energii în vederea atingerii unui scop cum este cucerirea Romei" [2]. Și conclude, la modul crocian (și giolittian), că orice persoană rațională „va trebui, vrînd nevrînd, să-și dea seama că respingerea absolută a moralei dominante, dominația violentă asupra oamenilor și acea aspirație zgomotoasă de a fi un învingător, un destructor, un creator, nu sînt niște simple abstracțiuni. Se va convinge de un adevăr foarte simplu : că sîntem învingători, destructori, creatori, eroi, Supraoameni, dacă ne exercităm în mod rațional voința chiar și în cele mai umile condiții de existență" [3]. Și nu-și dădea seama, la modul crocian și giolittian, de vîrtejul care avea să se abată asupra Europei și de supraoamenii violenți, tiranici și distrugători care aveau să apară pe scena politică.

Dimpotrivă, astăzi criticul care intenționează să dea o apreciere istorică și științifică a operei dannunziene, departe de a se debarasa de supraom ca și cum ar fi fost un intrus, e împins să examineze îndeaproape elementele care îl compun, pentru a-și da seama de importanța lor reală în personalitatea lui D'Annunzio. Și e pus în gardă de faptul că scriitorul abruzzez considera sincer această perioadă ca punc-

[1] Cf. A. Gargiulo, op. cit. ; p. 277 (citez după ediția din 1912).
[2] Ibid., p. 230.
[3] Ibid., pp. 227—228.

tul de sosire al evoluţiei sale şi al *experimentelor* sale precedente (Claudio Cantelmo se naşte, după cum s-a văzut, tocmai din depăşirea „tumultului firesc al primei tinereţi"), că perioada supraomului nu trece cu repeziciune ca alte *momente,* ci cuprinde totalitatea producţiei posterioare a scriitorului (inclusiv cea *nocturnă),* că acestei perioade îi aparţin, alături de opere definitiv condamnate, unele opere pe care critica, de comun acord, e împinsă să le salveze, ba chiar să le admire, că supraomul nu se naşte izolat, ci înlăuntrul unei mişcări care cuprinde cele două reviste mai importante din ultimii ani ai secolului, *Convito,* din Roma, şi *Il Marzocco,* din Florenţa (în perioada în care era condusă de Angiolo Orvieto), că el corespunde, evident, unor orientări profunde ale spiritului public italian din acea vreme şi nu întîmplător apare într-un moment de criză acută a societăţii italiene, la sfîrşitul *dictaturii* crispine şi în ajunul înfrîngerii de la Adua.

★

Dintre diversele elemente care contribuie la formarea supraomului, cel care şochează mai mult pe istoricul de azi este aderenţa poziţiilor dannunziene la atitudini ce se maturaseră în unele grupuri ale clasei conducătoare şi ale intelectualilor în deceniile care au urmat unităţii Italiei. Într-adevăr, după 1870, în vaste sectoare ale opiniei publice italiene se crease un fel de ruptură psihologică. Atît vechilor cît şi noilor generaţii realitatea concretă le apăruse ca foarte îndepărtată de idealurile pe care le îndrăgiseră în perioada eroică a Risorgimentului.[1] Tinerii, mai cu seamă, s-au simţit deposedaţi de ceva, au avut senzaţia că Risorgimentul rămăsese neîmplinit sau că fusese trădat şi i-au opus Italiei regale şi oficiale o altă Italie, aceea a tradiţiei antice şi recente, cu măreţia şi prestigiul ei. Cei născuţi în

[1] In legătură cu aceasta, cf. mai ales G. Volpe, *Italia Moderna,* Firenze, Sansoni, 1943, vol. I, şi F. Chabod, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896,* vol. I, *Le premesse,* Bari, Laterza, 1951. Dar e o stare de spirit care se oglindeşte în toate mărturiile de epocă.

jurul lui 1870 (după o expresie de atunci)[1] se găsiră astfel în opoziție. Nu e cazul să vorbim acum de opozițiile de tip socialist. Dar orientările care ne interesează aici, cele de tip naționalist, s-au format prin contrast cu Italia oficială, prin alterarea și deformările la care au fost supuse unele motive risorgimentale, în comparație cu și sub influența unor experiențe împlinite în alte țări ale Occidentului european și chiar din Asia și din America. Trăsătura particulară a naționalismului nostru postunitar, în timpul scurs de la eliberarea Romei și pînă la înfrîngerea de la Adua, este lipsa bazelor economice și structurale care să justifice o politică de putere și de expansiune[2]. În realitate, situația era destul de dificilă și precară. Italia era o țară asupra căreia, mai mult decît gloriile trecutului, apăsau secole de opresiune și înapoiere[3]. E de ajuns să ne gîndim la lipsa unui sistem organic de transporturi care ani de-a rîndul va împiedica crearea unei piețe naționale[4], la absența aproape totală (în momentul

---

[1] Cf. M. Morasso, *Uomini e idee del domani*, Torino, Bocca, 1898, dar și P. M. Arcari, *Le elaborazioni della dottrina politica nazionale fra l'unità e l'intervento*, Firenze, Marzocco, 1934, pp. 10—18, și P. L. Occhini, *Enrico Corradini*, Roma, Provenzani, 1914, pp. 31—32.

[2] Cf. aprecierea lui Gramsci: „Imperialismul lui Crispi a fost un imperialism pasional, oratoric, fără vreo bază economico-financiară. Europa capitalistă, bogată în mijloace și ajunsă la punctul în care rata profitului începea să arate tendințe de scădere, simțea nevoia să-și extindă arcul expansiunii investițiilor sale rentabile, și astfel au luat naștere, după 1890, marile imperii coloniale. Dar Italia, lipsită încă de maturitate, nu numai că nu avea capitaluri pe care să le exporte, dar trebuia să recurgă la capitalul străin pentru nevoile sale foarte urgente. Imperialismului italian îi lipsea așadar un impuls real" (*Il Risorgimento*, ed. cit., p. 77).

[3] Privitor la condițiile economiei italiene în momentul creării Regatului și în deceniile următoare, cf. G. Luzzatto, *Storia economica dell'età moderna e contemporanea*, parte seconda, seconda edizione aggiornata fino al 1950, Padova, Cedam, 1952, pp. 372—387; A. Messeri, *Cinquant'anni di vita economica e finanziaria italiana*, Roma, Loescher, 1912; F. Lemonon, *L'Italie économique et sociale*, 1861—1912, Parigi, Alcan, 1913; dar mai ales cele trei volume, de autori diferiți, *Cinquant'anni di storia italiana*, publicate sub îngrijirea Academiei dei Lincei (Milano, Hoepli, 1911) și *Annali dell'economia italiana* (Napoli, Istituto editoriale del Mezzogiorno, 1933—1938) de Epicarmo Carbino.

[4] Cf. M. Ferraris, *Le ferrovie*, în *Cinquant'anni di storia italiana*, ed. cit.

unităţii) a unei industrii demne de acest nume [1], la stagnarea de secole în care se găseau oraşele, chiar la înapoierea agriculturii în multe regiuni, mai cu seamă în sud [2], la nivelul de viaţă foarte scăzut al marii majorităţi a populaţiei. E adevărat că în deceniile care au urmat anilor '70 economia italiană se dezvoltă, dar înaintează întotdeauna cu mare timiditate şi în salturi. Cu momente de aparentă înflorire (ca în anii 1882—1888) [3] şi neaşteptate căderi (ca în anii 1888—1894) [4], ea înaintează în mod nefiresc prin intervenţia din ce în ce mai masivă a statului în scopul protejării unor anumite sectoare ale producţiei [5], fără a rezolva vreodată problema de fond, aceea a lărgirii pieţii interne prin ridicarea nivelului de viaţă al marilor mase, în special ţărăneşti, singura care ar fi putut garanta dezvoltarea unei industrii naţionale puternice şi sănătoase. Dar acest lucru ar fi presupus o clasă conducătoare cu mult mai lipsită de prejudecăţi decît a noastră, capabilă să înfăptuiască reforme îndrăzneţe mai ales la ţară ; or, eram atît de departe de o asemenea perspectivă, încît, vreme de cîteva decenii, ea nu a fost clară nici pentru mişcarea socialistă. Ceea ce, însă, apare evident pentru istoricul de astăzi este că cealaltă perspectivă, aceea a *măreţiei* şi a *glorei*, era cu totul iluzorie,

---

[1] Cf. R. Morandi, *Storia della grande industria in Italia*, Bari, Laterza, 1931, acum Torino, Einaudi, 1959.

[2] Cf. G. Valenti, *L'agricoltura*, în *Cinquant'anni di storia italiana*, ed. cit.

[3] Cf. G. Luzzatto, op. cit., pp. 407—410.

[4] Ibid., pp. 414—422. Aceasta e perioada în care intră în criză întreaga societate italiană : agricultura ruinată de scăderea preţurilor pe piaţa internaţională şi, în plus, de *războiul* tarifelor vamale dintre Italia şi Franţa ; băncile sărăcite de cursa nebună a speculaţiilor edilitare, mai ales la Roma şi la Napoli (se cunosc astfel prăbuşirile Băncii Tiberine, ale Băncii Romane, a Societăţii generale de Credit Mobiliar şi a Băncii Generale) ; industria şi în particular siderurgia, încă la primii săi paşi, lovită direct de criza edilitară. Tot asta este perioada în care fenomenul de emigraţie devine din ce în ce mai puternic.

[5] Susţinător al intervenţiilor statului, cu precauţiunile de rigoare firească, a fost grupul economiştilor strîns în jurul lui *Giornale degli economisti*. Orientarea lor a fost definită „germanism economic", făcîndu-se aluzie la caracterul autoritar şi centralist al statului german. Lor li s-au opus *liber-schimbiştii* extremişti de la *Economista*.

lipsită de o bază reală. Renunțarea la o politică externă autonomă, crearea unui stat puternic centralizat, soluționarea problemelor financiare, economice și politice mai urgente : numai acesta putea fi programul unei burghezii conservatoare și prudente care renunțase — fiind o întreprindere foarte periculoasă — să ducă pînă la capăt propria ei revoluție [1]. Dar, dacă îi lipseau bazele reale, această perspectivă dispunea de altele destul de vaste cu caracter psihologic, sentimental și ideologic [2]. Ca, de pildă, convingerea destul de răspîndită, ale cărei prime manifestări puteau fi urmărite de altfel în perioada napoleoniană, la Foscolo și în începuturile Risorgimentului, că onoarea națională ar coincide în mare parte cu onoarea armelor, de unde și durerea lăsată de unele înfrîngeri ca cele de la Lissa și Custoza și apoi, și mai grave încă, cele de la Dogali și Adua, și adînca nemulțumire provocată de anumite victorii, ca eliberarea Veneției și a Romei, cîștigate mai degrabă prin manevre diplomatice decît prin lupta deschisă pe cîmpul de bătaie. „Pînă și oameni cunoscuți prin antimilitarismul lor, scrie Chabod, simțeau că Italiei noi îi lipsea ceva, și acest ceva era tocmai gloria armelor. Cavallotti, bardul democrației, nu a fost ultimul care să observe acest lucru, cînd își îndemna colegii deputați să nu uite că de cincisprezece ani Italia plătește, și încă amar, prin poziția sa în Europa, pentru ghinionul pe care l-a avut în faptele de arme ; și pînă ce norocul n-o să-i surîdă într-o zi *în cine știe ce botez sîngeros* [3], n-o să-și găsească

[1] De aici cunoscuta întîlnire a dreptei și a stîngii în materie de guvernare, criza partidelor tradiționale și inevitabilul oportunism. E suficient să amintim cuvintele lui Antonio di Rudinì : „Infirmitatea vieții noastre parlamentare este că, lipsindu-i marile controverse, deoarece nu îndrăznesc să se înfrunte sau pentru că o parte a țării nu are reprezentanți din motive religioase, sîntem aduși în starea nenorocită de a propune în mod serios să împărțim noile partide după veniturile anuale diferite provenite din salarii, după monopolul chibriturilor sau al petrolului" (cf. G. Volpe, op. cit., vol. I, p. 262).

[2] Chabod este acela care, în opera citată, ne-a dat un tablou destul de precis al orientărilor spiritului public din acei ani ; în aceste pagini mă refer mai cu seamă la opera sa.

[3] Cursivul îmi aparține.

între naţiuni un loc demn de noile sale destine." [1] Dacă se adaugă comparaţia, inevitabilă, cu alte naţiuni, ca Germania cu zgomotoasele ei victorii, şi mai tîrziu cu Japonia şi chiar cu Anglia, nu e de mirare că în ziarul lui Crispi, *La Riforma,* se putea citi încă din 1870 că războiul trebuie să-şi îndeplinească „crudele dar necesarele sale misiuni pentru progresul moral al spiritului uman" [2] şi că ideea unui război şi a unei mari victorii, a necesităţii şi utilităţii lor, pentru a da vigoare, prestigiu şi unitate adevărată poporului italian, se răspîndise din ce în ce mai mult pînă la a cuprinde, în perioada giolittiană, unele grupuri de radicali. E tipic exemplul contelui Francesco Papafava dei Carraresi, radical luminat care în septembrie 1899 îşi începe cronicile lunare în *Giornale degli economisti* [3], susţinînd cu îndîrjire reducerea cheltuielilor militare, opunîndu-se aventurilor coloniale şi disprețuind retorica şi trufia naţionalistă, ca să sfîrşească prin a susţine cu căldură întărirea armatei, prin a visa *revanşa,* prin a teoretiza necesitatea expansiunii : „Nu e posibil să rezolvi cu fermitate chestiunile internaţionale afirmînd doar principiul naţionalităţii (fiecare la casa lui), pentru că naţiunea nu este un *quid* fix care să rămînă la nesfîrşit în limitele unui teritoriu geografic dat. Naţiunile pline de vitalitate tind să depăşească limitele teritoriului" [4]. Şi mai departe : „Custoza ne-a distrus. Nici Abba Garima nu ne-ar fi putut face să ne ridicăm, chiar dacă ar fi fost o victorie. Nu cu africanii era contul deschis, ci cu Austria. Nu există gir pentru anumite polițe. Italia s-a îmbogăţit, este doctă, literată, artistă, este la înălţimea *noilor vremuri* democratice şi umanitare, şi tot mai vorbeşte de misiunea ei de pace în lume. Dar cîtă bogăţie, cîtă glorie artistică, ştiinţifică şi democratică nu am da, numai să ştergem înfrîngerea de la '66 care şi acum ne muşcă şi ne consumă ! Cîtă ironie în *misiunea de pace* pentru cel ce a fost incapabil în război !" [5]

[1] F. Chabod, op. cit., p. 14.
[2] Ibid., p. 62.
[3] Strînse apoi în volum cu titlul *Dieci anni di vita italiana,* Bari, Laterza, 1913.
[4] Ibid., pp. 481—482.
[5] Ibid., p. 672.

La alimentarea acestui mit al gloriei militare şi al războiului necesar o contribuţie o avea chemarea teritoriilor încă nealipite, oraşele martire Trento şi Triest, chemare atît de încărcată de sugestii risorgimentale şi care oferea o platformă comună pentru opoziţia de stînga (radicală) şi cea naţionalistă împotriva unui guvern slab şi a unei Italii laşe. E de ajuns să amintim agitaţia care a precedat şi urmat cazul Oberdan [1], emoţia opiniei publice italiene şi străine, ziarele sechestrate, manifestaţiile împrăştiate, cuvîntul lui Carducci („Vor veni şi zile mai bune, şi steagul Italiei va flutura deasupra marelui arsenal şi a colinelor S. Giusto — vor veni şi zilele apoteozei. Deocamdată tăcere") [2] şi epigraful compus de el pentru monument: „Lui Guglielmo Oberdan, îi primim sacrificiul. Pe viaţă şi pe moarte. Am luat Roma de la papă. Vom lua Triestul de la împărat. De la acest împărat al spînzuraţilor" [3].

Dar poate că acel mit era şi mai alimentat de exemplul ce venea din restul Europei, unde existau bazele reale ale naţionalismului şi imperialismului şi unde era în curs de afirmare acea politică *realistă* — bazată pe cultul forţei — care a luat numele lui Bismarck şi a primit girul succeselor sale, dar care a fost îmbrăţişată de toate marile puteri. Visul mazzinian al unei Europe unite dispărea şi în prim plan se ridicau interesele naţionale, de putere, ale fiecărei ţări. Ideea unei *misiuni* a Italiei, legată de tradiţie şi în special de prestigiul mondial al Romei — idee îndrăgită de Risorgiment şi de acelaşi Mazzini — renunţa la veşmîntul său umanitar, la idealurile de progres şi de reînnoire, la visul unei Italii răzbunătoare a tuturor naţionalităţilor oprimate, iar „imaginii unei Rome profesînd adevărul a început să i se substituie imaginea Romei antice, femeie de provincie; peste misiunea universală de natură culturală şi civilă s-a suprapus sarcina, mult mai puţin universală, a măreţiei politice a propriei

[1] Cf. mai ales F. Salata, *Guglielmo Oberdan*, Bologna, Zanichelli, 1924. Îndeosebi cap. XXVI şi XXVII.
[2] Ibid., p. 200.
[3] Ibid., p. 217.

ţări"[1]. Nu întîmplător tocmai în acei ani erau pretutindeni propuse şi create şcoli *premilitare* (trageri cu arma etc.) pentru educaţia fizică a tineretului, nu întîmplător se fondase institutul *Dante Alighieri* ca centru de propagandă a italinităţii în lume, nu întîmplător Crispi putea să declare în 1884 : „Opera noastră este incompletă atîta vreme cît, cu studiile şi cu armele, cu ştiinţa şi cu forţa, n-o să arătăm străinătăţii că noi nu sîntem mai prejos decît părinţii noştri"[2]. De altfel, acelaşi principiu de *naţionalitate,* care fusese unul din fundamentele ideologice ale Risorgimentului nostru, se degrada mai cu seamă în cercurile crispine, şi în locul conceptului de naţiune ca voinţă, ca *fapt moral, conştiinţă şi liber consens* al popoarelor, intervenea un concept mai naturalist şi mecanicist bazat pe elemente de limbă, de geografie, de sînge şi de neam.[3] Se impunea astfel mitul popoarelor tinere, împrumutat de la *ştiinţele pozitive* care erau atunci la modă, popoare tinere ca cel german, italian, japonez, american, care printr-un drept de sînge erau destinate să le înlocuiască pe cele vechi şi să-şi impună propria lor dominaţie asupra Europei şi asupra lumii.

Italia oficială, cu jalnica ei micime, se afla în contrast cu aceste mituri de măreţie, de glorie, de forţă, dar acest contrast în loc să le întunece, făcea ca aceste mituri să devină şi mai strălucitoare şi mai sugestive. Dificultăţile şi adevăratele erori ale Italiei oficiale, ale organelor ei de conducere şi ale clasei aflate la putere nu se vedeau, cel puţin din punctul de vedere pe care-l descriem. S-a reproşat burgheziei că este lacomă şi afaceristă, că este lipsită de idealuri, incapabilă să se pună în slujba măreţiei patriei. S-a spus că nu fusese capabilă să vină cu noi *mituri* în locul celor risorgimentale, că, laşă şi fricoasă, îngăduise prea multe unor mase nepregătite şi insolente, că se preocupase prea puţin să le controleze şi să le educe. Iar mişcarea populară însemna socialism, internaţionalism, clase puse deasupra naţiunilor, însăşi ideea de patrie ameninţată. Au fost denunţate

[1] F. Chabod, op. cit., p. 289.
[2] Ibid., p. 293.
[3] Ibid., p. 59.

aspectele cele mai frapante ale fenomenului : politica externă neautonomă (de renunțare, cum s-a spus), fascinată mai întîi de prestigiul francez și apoi de cel german ; dorința de liniște, desprinderea de viața politică, tendința multor cetățeni din păturile medii de a se mărgini la interesele și preocupările lor personale ; răspîndirea ideii socialiste ; spectacolul puțin încurajator al încetinelii și compromisurilor parlamentare, al clientelelor, al jefuirii instituțiilor publice, al corupției publice, al îmbogățirilor neașteptate. Principala vină a fost dată pe seama regimului parlamentar, pe legea numărului, pe predominarea cantității asupra calității. Se răspîndea și în Italia acel val antidemocratic care în Europa își avea susținătorii cei mai autorizați în oamenii politici și în diversele grupuri de intelectuali. Măreția, gloria, forța nu pot să fie decît opera unui mic număr de oameni excepționali, cărora marea masă trebuie să li se supună. Democrația și regimul parlamentar moleșesc națiunile deoarece reprezintă o preponderență a intereselor individuale față de cele colective, nivelarea tuturor personalităților. Victoria Germaniei asupra Franței era tocmai „victoria vechiului regim, a principiului care tăgăduiește suveranitatea poporului și dreptul cetățenilor de a-și decide destinul" [1].

*

Omul politic care între anii '70 și sfîrșitul secolului a reprezentat în cea mai mare măsură și a alimentat orientările opiniei publice din Italia a fost Francesco Crispi, personalitate complexă și, fără îndoială, de cea mai mare însemnătate a vieții publice italiene din acea perioadă, personalitate contradictorie care în timpul vieții a iscat uri și iubiri trainice, iar după moarte a inspirat o istoriografie care n-a păcătuit prin obiectivitate. Cercetîndu-i astăzi figura prin perspectiva experienței istorice din ultimii cincizeci de ani, nu poți să nu fii izbit de elementele contradictorii ale operei sale, unde, alături de motivele tradiției risorgimentale, se manifestă clar semnele involuției lor care a determinat

[1] Ibid., p. 289.

opoziţia feroce faţă de politica sa nu numai a duşmanilor personali, ci a întregii stîngi italiene şi a unor foarte largi curente de opinie pe care ea le reprezenta. Sînt semnele pe care le-am trecut în revistă mai înainte, pe care căderea lui Crispi şi înfrîngerea de la Adua au părut că le înlătură definitiv şi care, în schimb, şi-au continuat drumul extinzîndu-se în perioada giolittiană, găsindu-şi o bază reală ce le lipsise, explodînd o dată cu războiul din Libia şi apoi cu *zilele de bucurie* din mai 1915 şi afirmîndu-se definitiv cu fascismul. Crispi apare clar ca fiind prima verigă din acest lung lanţ. Astfel încît C. A. Jemolo, într-o cărticică scrisă cu cîteva săptămîni înainte de marşul asupra Romei, în septembrie 1922 (prezentînd încă interes, deşi păcătuieşte prin faptul că e scrisă de pe o poziţie polemică faţă de *democraţie* şi, prin urmare, excesiv de binevoitor faţă de Crispi), putea să concludă: „Dar jertfa lui Crispi nu a fost zadarnică: antiteza, confuz intuită chiar de el, a apărut tot mai clară după el: generaţia care la un deceniu după moartea lui s-a aflat în pragul tinereţii, în anii cei mai prosperi pentru Italia, a simţit enigma acestei revolte a unui popor faţă de omul care l-a iubit cu înflăcărare şi i-a dorit măreţia cu patimă, şi a crezut că întrezăreşte o mare nedreptate în sacrificiul acelui om. Reacţia antidemocratică, reacţia faţă de principiile care au făurit Italia şi pe care ea le-a absorbit într-o asemenea măsură încît o pecete mai trainică nici nu se poate imagina, îşi are originea în jertfa lui Crispi. Schimbarea orientării spirituale a poporului nostru este o operă lungă, poate seculară. Crispi este astăzi la fel de departe ca şi în '96, este un precursor ale cărui viziuni de forţă, speranţe de dominaţie, aspiraţiuni realiste sînt astăzi, ca şi atunci, neînţelese şi ostile pentru cea mai mare parte a poporului italian" [1]. Din păcate analiza lui era greşită: Crispi era aproape, la numai cîteva săptămîni.

[1] A. C. Jemolo, *Crispi*, Firenze, Valecchi, 1922, pp. 158—159. Ca semn al timpurilor şi al confuziei care domnea poate fi faptul că pînă şi partidul fascist — care nu-şi ascundea totuşi orientările antidemocratice — este considerat de Jemolo ca un partid care se prezintă „în cadrul ideologic şi sentimental ca şi în manifestările exterioare drept cel mai direct moştenitor al garibaldismului, adică a ceea ce a fost curentul cel mai năvalnic şi entuziast al democraţiei" (ed. cit., p. 160).

Am spus elemente contradictorii ; era contradictorie formația sa mazziniană și garibaldină cu fetișismul legii și al societății constituite, erau contradictorii principiile liberale și parlamentare care derivau din formația sa, cu neputința lui de a suporta să fie controlat, cu disprețul pentru parlament, cu tendința către o conducere personală, erau contradictorii ferocele lui anticlericalism cu tentativele de a ajunge la un acord și o conciliere cu Biserica, faptul că visa o Italie mare și puternică cu grija redusă și cu ajutoarele limitate puse la dispoziție pentru pregătirea armatei, patriotismul său cu ostilitatea (sau cel puțin cu simpatia destul de slabă) față de mișcările iredentiste, provenienta lui de stînga cu cultul statului puternic. Dar poate că multe dintre aceste contradicții se dovedesc a fi doar aparente dacă încercăm să-i pătrundem mai adînc personalitatea și acțiunea și să determinăm astfel unele din constantele sale caracteristice. Poate că cea mai importantă — care provine direct din originea sa risorgimentală — este fanatismul unitar care va sta la baza multora din atitudinile sale. În legătură cu acest lucru va trebui să fie pusă teama sa continuă față de intrigile și năzuințele Bisericii, faptul că vedea comploturi peste tot, dar mai ales preocuparea de a întări autoritatea statului și a monarhiei. În legătură cu aceasta — și nu numai legat de exigențele de conservare socială — cruzimea cu care a reprimat mișcările fasciilor siciliene care i-au apărut ca un atentat la unitatea națiunii. În legătură cu aceasta faptul că el, om politic meridional, era printre cei mai puțin sensibili față de *problema meridională*. În al doilea rînd — și strîns legat de fanatismul unitar — cultul prestigiului, al forței, al măreției Italiei ca națiune. Ce rost mai avea realizarea unității dacă Italia nu era pusă din nou în centrul disputelor europene ? Poate că în el se deformează pentru prima dată, mai mult decît în cazul altor oameni politici, conceptul de naționalitate, căpătînd un sens naturalist și mecanicist, ideea *misiunii* Italiei se convertește într-o idee de *putere*, în el își pierde conturul interesul pentru *Europa* mazziniană, fiind înlocuit de acela al *națiunii* italiene. În persoana lui se configurează ideea de putere ca forță a statului pe plan intern, ca prestigiu militar și expansiune pe plan extern. În

al treilea rînd, neînţelegerea absolută pentru mişcarea socialistă care sta să se nască. Pentru el deputaţii socialişti nu au dreptul de a face parte din Parlament pentru că „nimeni nu poate avea mandatul unor partide nerecunoscute de lege ca atare, care nu pot să existe în Cameră" ; pentru el socialismul „a înălţat la rangul de ştiinţă dreptul la spoliere. Şi atît în istorie cît şi în practică conceptul este rudă bună cu delictul" [1]. Teoriile socialiste „tulbură sufletul muncitorului, dăunează sentimentelor lui morale, care nu sînt atît de sigure din lipsă de educaţie. Predicile împotriva proprietăţii şi împotriva familiei deschid calea unor rătăciri şi mai grele, iar sentimentul internaţionalismului îl face să-şi piardă, dacă a avut-o vreodată, dragostea de patrie" [2]. De aici pînă la dispreţul faţă de *plebe* nu e mult : „Plebea e încă în situaţia unui minor aflat sub tutelă. Am greşit crezînd că ar fi atins majoratul, am greşit acordîndu-i exerciţiul unor drepturi pe care cel puţin pînă astăzi nu le-a folosit cum trebuie. Mintea ei e viciată de ignoranţă, iar sufletul ros de invidie şi de ingratitudine" [3]. În sfîrşit, un alt concept al personalităţii sale, care-l făcea să răspundă celor ce-l întrebau dacă este mazzinian sau garibaldin : „Sînt Francesco Crispi" [4], care l-a făcut să-şi asume întotdeauna o atitudine de superioritate faţă de Parlament, care i-a dat convingerea că este unicul om capabil să redea Italiei demnitatea şi să redobîndească pentru ea locul ce i se cuvenea între naţiunile europene, care a alimentat în el atitudinile de *şef* (atitudinile ce au fost definite de adversarii lui drept *megalomanie*) şi ideea că nu instituţiile bune ar putea face ca Italia să renască, ci un om nou, energic şi genial. De aici acel *iacobinism* de care vorbeşte Gramsci, în care termenul *iacobin* îl indică pe „omul politic energic, hotărît şi fanatic, deoarece e în mod fanatic convins de virtuţile taumaturgice ale ideilor sale, oricare ar fi ele", din care cauză „afirmaţia că Crispi a fost iacobin trebuie înţeleasă cu această semnificaţie alterată... căci în ceea

[1] Ibid., p. 58.
[2] Ibid.
[3] Ibid, p. 60.
[4] Cf. P. E. Santangelo, *F. Crispi*, Milano, Tipografia Tenconi, 1946, p. 43.

ce privește programul său, Crispi a fost un simplu moderat" [1]. De aici caracteristica particulară a personalității sale: disproporția „dintre fapte și vorbe, dintre represiuni și obiectul de reprimat, dintre instrument și lovitura dată; mînuia o culevrină ruginită de parc-ar fi fost o modernă piesă de artilerie" [2]. De aici mizerul bilanț al operei sale: „Ca ministru, Crispi a realizat puține din lucrurile care-i clocoteau în minte, în suflet. A fost alungat din Africa, exact așa cum doreau alții. În interior, rînd pe rînd, partidele s-au ridicat și s-au coalizat împotriva lui, socialiști, republicani, democrați, moderați, *burtă plebee* și *burtă burgheză*, cum le-a zis el cîndva... Invocase solidaritatea de clasă, muncă și proprietate — care la rîndul ei era tot muncă — asociate cu drepturi egale într-un efort comun față de ceea ce se petrecea în afară... Și în schimb aproape că a avut, fiind încă în viață, un război civil. Dorea din tot sufletul victoria militară și considera drept primă datorie a sa și a oricărui guvern pregătirea ei, obosit de faptul că nu încetam să ne lăudăm cu *înfrîngeri glorioase*. Și a avut parte de Adua. Încercase să împingă în sus monarhia, bine văzută de poporul italian, dar în acel sfîrșit de secol monarhia trecea poate prin anii ei cei mai triști" [3]. De aici contradicția fundamentală a operei sale: ea aparține Italiei oficiale, moderate, timide și conservatoare în ceea ce privește măsurile de prevedere *reale*, care nu se distanțează prea mult de linia guvernelor de dreapta și de stînga dinaintea lui; îi aparține și în practica așa-zisei politici expansioniste și militariste (atît de incertă, inadecvată și cu o administrație care nu strălucea de loc); dar aparține opoziției naționaliste prin veleitățile sale, prin atitudinile sale, prin *temperamentul* său. Oricum nu pe Crispi, omul politic, ne interesează să-l judecăm în rîndurile de față, ci semnificația pe care au avut-o figura și acțiunea sa, dînd naștere la pasiuni, mituri, orientări ideale, acelui naționalism *retoric*, acelui cult al forței în cadrul sub-

[1] A. Gramsci, *Il Risorgimento*, ed. cit., pp. 75—76.
[2] Ibid., p. 76.
[3] G. Volpe, op. cit., p. 418.

stanţialei noastre slăbiciuni, acelei *megalomanii* de care Italia a suferit atîta vreme şi care a avut atîtea repercusiuni în domeniul literaturii.

*

În perioada următoare, contradicţia inerentă din opera lui Crispi apare într-o formă răsturnată şi în personalitatea lui Giolitti. Într-adevăr, contrar lui Crispi, Giolitti în *fapte* realiza politica cea mai îndrăzneaţă a burgheziei italiene şi în *vorbe* politica cea mai pedestră, în *fapte* crea bazele reale ale naţionalismului şi imperialismului, iar în *vorbe* le nega. Din această cauză antigiolittismul este o componentă caracteristică a naţionalismului nostru istoric. De aceea legătura stabilită de Gramsci între Crispi şi Giolitti nu convinge întru totul : „în esenţă, Giolitti s-a menţinut pe linia lui Crispi ; în locul iacobinismului de temperament al lui Crispi, Giolitti a venit cu sîrguinţa şi continuitatea birocratică ; a menţinut *mirajul pămîntului* în politica colonială, dar în plus a sprijinit această politică printr-o concepţie *defensivă* militară şi prin premisa că trebuie create condiţiile libertăţii de expansiune pentru viitor“ [1]. Firește că elementele de continuitate nu lipsesc, în *practica* guvernelor italiene de după Cavour a existat o continuitate de orientare care s-a transmis de la partidele de dreapta la cele de stînga, de la De Pretis la Crispi, de la Crispi la Giolitti, la Sonnino ş.a.m.d. Dar dacă există un moment în care elementele de *noutate* par să prevaleze asupra acelora de continuitate, acesta este tocmai momentul lungii guvernări a lui Giovanni Giolitti. Deocamdată elementele de mare noutate se găsesc în domeniul structurilor economice şi al vieţii sociale. Atunci s-a dezvoltat noua industrie, aflată încă la început în ultimii ani ai secolului precedent. Iar progresul industriei, cu creşterea rapidă a populaţiei urbane şi a salariilor industriale, a stimulat şi producţia agricolă (în special în unele zone ale Italiei septentrionale şi centrale) şi a dat o nouă hrană comerţului. [2] Se

[1] A. Gramsci, *Il Risorgimento*, ed. cit., pp. 77—78.
[2] Cf. G. Luzzatto, ed. cit., pp. 465—478.

produceau astfel profunde schimbări în Italia acestui sfîrşit de secol, un ton nou îşi făcea loc în activitatea noastră productivă, se accentua tot mai mult ponderea industriei şi se crea un climat şi o ambianţă propice dezvoltării sale. Apărea pe scenă o nouă clasă conducătoare, mai îndrăzneaţă şi mai lipsită de prejudecăţi, dotată cu spirit de iniţiativă şi de aventură, fără a mai fi legată de limitele şi de pasivitatea inertă a proprietăţii agrare. Această clasă reprezintă sectorul cel mai avansat al economiei naţionale, are de apărat interese importante şi intervine în viaţa publică prin organizaţia presei, prin sprijinul pe care-l dă unor anumite partide, prin crearea unor vaste mişcări de opinie şi curente de idei. Este de ajuns să ne gîndim la tenacitatea cu care a reuşit să menţină măsurile protecţioniste împotriva atacului combinat al mişcărilor de stînga, al meridionaliştilor de toate nuanţele şi al economiştilor liberali, la abilitatea cu care a creat şi alimentat mitul cărbunelui alb, energia electrică, care ar fi eliminat singurul obstacol ce împiedica Italia să devină o mare putere industrială, la lipsa de prejudecăţi cu care l-a sprijinit pe Giolitti la începutul secolului în operaţiunea lui democratică şi la aceeaşi lipsă de prejudecăţi cu care cîţiva ani mai tîrziu a creat şi susţinut naţionalismul nostru.

De aici o schimbare profundă faţă de situaţia înjositoare şi mizeră din secolul precedent şi, prin urmare, un fel de iluzie optică (cum o defineşte Morandi), care alimenta euforia şi entuziasmul şi care, cu ocazia expoziţiilor de la Milano (1906) şi Torino (1911), a dat cale liberă celor mai ambiţioase proiecte, celor mai îndrăzneţe visuri. Schimbîndu-se structurile economice, se schimbau în mod substanţial şi forţele reale ale ţării. Se afirma noua burghezie, categoria patronilor, care-şi consolida dominaţia politică şi intervenea, după cum am văzut, activ în viaţa publică, determinînd orientări de opinie şi atitudini de gust şi conduită. Creştea proletariatul industrial şi cel agricol, o dată cu creşterea sa numerică creşteau şi exigenţele sale, capacitatea sa de organizare şi de luptă, conştiinţa sa de clasă. Creştea mica burghezie orăşenească, alimentată de dezvoltarea administraţiei

centrale şi municipale ; rîndurile ei erau îngroşate de elemente din alte clase sociale şi intelectuali provenind din provincii, în special din cele meridionale. Rezulta astfel un fenomen de urbanism destul de sensibil, chiar dacă nu se poate compara cu acela din marile oraşe americane şi din ţările europene cele mai avansate. Decădea, în schimb, viaţa din nenumărate oraşe de provincie o dată cu decăderea acelei pături sociale de proprietari mici şi mijlocii necultivatori, ruinaţi de scumpirea mîinii de lucru, de o fiscalitate apăsătoare, de creşterea costului vieţii, de lipsa de capitaluri suficiente pentru a modifica şi intensifica culturile şi, mai ales, de incapacitatea de a schimba propriile deprinderi de viaţă, patriarhale, oţioase şi parazitare, şi de a se angaja direct în gestiunea întreprinderilor. Consecinţa acestor dezvoltări şi acestor schimbări este satisfacţia de suprafaţă şi optimismul Italiei oficiale giolittiene, care oferea opiniei publice un cadru idilic al epocii, punînd în lumină echilibrul astfel obţinut, înfrîngerea veleităţilor reacţionare pe de o parte şi a celor socialiste pe de alta, victoria metodei liberale obţinută prin politica lui Giolitti, creşterea excedentului balanţei, activa legislaţie socială, marile lucrări publice, naţionalizarea căilor ferate, felul abil şi prudent în care fusese dus războiul din Libia. [1]

În ceea ce priveşte faptele, aşadar, situaţia se prezintă destul de diferit faţă de cea din deceniul precedent. Inclusiv pe planul mutaţiilor sufleteşti, după cum vom vedea : pentru că, dacă prin giolittism se întărea Italia oficială, conservatoare şi liberală, dacă prin dezvoltarea mişcării muncitoreşti se extindea influenţa socialistă, progresul economiei şi al bazelor reale ale ţării, senzaţia confuză de bunăstare şi de forţă, acea euforie la care ne-am referit, alimentau şi mai mult neliniştea noilor generaţii, dorinţa chinuitoare de acţiune şi de glorie, visul de măreţie şi putere. Nelinişti, nerăbdări, dorinţe care se vedeau tăgăduite de însăşi figura (şi de

[1] Cea mai evidentă mărturie a acestei satisfacţii de suprafaţă şi a acestui optimism facil este *La storia d'Italia dal 1870 al 1915*, de B. Croce, Bari, Laterza, 1928.

practica politică) a celui mai calificat reprezentant al Italiei oficiale şi care, prin contrast, erau preamărite şi căutate cu disperare.

*

Giovanni Giolitti a dominat scena politică a Italiei mai bine de un deceniu şi a devenit simbolul unei metode, al unui stil, într-un anume fel al unui regim. Opiniile privind persoana şi opera sa sînt şi astăzi contradictorii, totuşi studii mai recente au reuşit să corecteze imaginea tradiţională, aceea a unui om viclean şi lipsit de scrupule, meşter în manevre parlamentare, în intrigi de culise, în arta de a şantaja şi de a corupe, lipsit de un ideal bine determinat şi de un program politic precis, gata să se schimbe după cum bate vîntul numai să se menţină la putere, abil doar în treburile obişnuite de administraţie, incapabil de un elan, de o bătaie de aripi, de o intuiţie genială. Un om „care, în ciuda aparentei sale simplicităţi, era închis şi în fond misterios, făcut numai din politică definitivă şi neumbrit de îndoieli, ca şi cum motorul intim al acţiunilor sale — acea lume de imaginaţie şi de străduinţe, de chinuri şi de îndoieli, ce pare prologul necesar oricărei rezoluţii — ar fi fost un secret al său de nepătruns ori s-ar fi topit fără să lase urme în exterioritatea faptului împlinit“ [1]. I se recunoaşte acum o încărcătură de idei care ar fi inspirat sau susţinut acţiunea sa, un sentiment dominant care l-ar fi călăuzit toată viaţa, „subordonat şi el, laolaltă cu alte sentimente, unui control permanent, dar nu suprimat : sincera, profunda, constanta simpatie care l-a însufleţit, dincolo de pasiunea şi de împrejurările de loc şi de moment, pentru clasa muncitoare, ce se afla în continuă ridicare dintr-un impuls propriu şi în armonie cu evoluţia generală a civilizaţiei“ [2]. Şi acest lucru l-ar distinge net de Crispi. De altfel, lectura *Memoriilor* sale nu dezminte o atare imagine nouă. Giolitti ne apare ca un burghez luminat, conştient de schimbările aduse de vremuri, convins că cel mai bun mod

[1] N. Valeri, *Introduzione* la *Discorsi extraparlamentari*, de G. Giolitti, Torino, Einaudi, 1952, p. 12.
[2] Ibid., p. 13.

de a acţiona pentru a menţine ordinea şi a apăra instituţiile este de a veni cu măsuri care să uşureze mizeria maselor populare. E de ajuns să ne gîndim la judecata curajoasă asupra fasciilor siciliene, care conţine *in nuce* mare parte din programul său politic: „În concluzie, mişcarea aceasta (*fasciile*, n.r.) a fost cu mult mai puţin gravă decît altele care au avut loc după, dar aceea fusese prima şi clasele bogate, nefiind încă obişnuite cu acel gen de luptă, confundau agitaţiile economice cu însăşi revoluţia socială. Aveam, încă de pe atunci, convingerea că era de aşteptat ca masele de muncitori să nu se resemneze s-o ducă mai departe în condiţiile unor salarii insuficiente nu numai ca să trăiască decent, dar nici măcar ca să-şi potolească foamea. O reprimare oarbă a agitaţiilor lor legitime, avînd drept scop îmbunătăţirea propriei lor sorţi, n-ar fi rezolvat, după părerea mea, problema, ci ar fi amînat-o doar, agravînd-o şi dînd într-adevăr naştere primejdiei revoluţionare. De aceea orientarea mea politică era să las ca aceste lupte economice să se rezolve de la sine prin îmbunătăţirea condiţiilor lucrătorilor, reducînd acţiunea guvernului la menţinerea ordinei şi la o operă de convingere pentru ca părţile să se pună de acord“ [1].

Totuşi, chiar dacă astăzi vrem să-i recunoaştem acea trăsătură spirituală care-i corectează profilul sceptic şi cinic conturat de tradiţia precedentă, nu se poate afirma că opera giolittiană s-a putut sustrage parabolei ce caracterizează epoca sa: acţiunea sa începe la 1900 sub steagul alianţei cu partidele populare, al libertăţii şi al reformelor, cunoaşte o oprire şi o primă involuţie în 1904, cînd se conturează deja o alianţă cu forţele clerical-conservatoare, îşi continuă involuţia pînă la războiul cu Libia şi la pactul Gentiloni. Aceasta înseamnă că experimentul de la începutul secolului surprinsese coincidenţa fericită a celei mai profunde inspiraţii a omului de stat cu exigenţele forţelor reale ale ţării şi ale majorităţii opiniei publice. Nu trebuie uitat că burghezia industrială şi noile grupuri financiare dominante, în toate ţările Europei occidentale, în timp ce luptă „pentru a pune mîna pe conducerea întregii vieţi politice“, dau dovadă de

[1] G. Giolitti, *Memorie*, Milano, Treves, 1922, p. 88.

„o tendință evidentă spre extinderea bazelor regimului democrat-burghez“ [1], fie pentru că acest lucru este un mijloc de a lichida, în interesul lor, obstacolele pe care le ridică privilegiile vechilor caste, fie pentru că dezvoltarea mișcării muncitorești impune o schimbare de direcție chiar în interesul conservării. Giolitti a fost foarte conștient de această tendință, mărturie în acest sens fiind discursurile sale, scrierile și acțiunile sale, și mai ales discursul ținut la Cameră, în aprilie 1911, în care, răspunzînd acuzațiilor aduse de dreapta că ar fi slăbit autoritatea statului, făcea o trecere în revistă a întregii sale politici, revendica coerența ei intimă, încă din 1889, își reafirma credința în utilitatea generalizării dreptului la libertate și concludea : „Din fericire rezultatul a demonstrat că sistemul meu, aparent semirevoluționar, era singurul cu adevărat conservator“ [2]. Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că la acel experiment ducea întregul climat al țării, orientarea părții celei mai luminate a opiniei publice, a minților celor mai deschise și ilustre. Cu toții erau preocupați să nu se lase depășiți de o evoluție a lucrurilor ce nu mai putea fi oprită sau zăgăzuită de un guvern polițienesc stăpînit de un îngust spirit de conservare, ci trebuia înfruntată cu metode noi. Este de ajuns să ne gîndim la expectativa cu care a fost primit noul rege, la ecourile acelei exigențe ce se găsesc pînă și în discursul coroanei și la spiritul care plutește în toate articolele de răspuns la *Quid agendum ?* al lui Sonnino. Pare de aceea îndreptățită observația lui Valeri că Giolitti nu a fost un apostol sau un profet, ci mai degrabă un om „apt să favorizeze un proces ale cărui contururi începuseră să se deseneze în mod sensibil“ [3] și care, prin urmare, chiar atunci cînd, în 1901, „a afirmat cu hotărîre libertatea de organizare și de grevă, mizînd pe forța populației lucrătoare și lovind în plin prejudecata înrădăcinată a conservatorilor că interesul de a menține salariile scăzute ar coincide cu interesul instituțiilor liberale, a promovat

[1] P. Togliatti, *Discorso su Giolitti*, Roma, Rinascita, 1950, p. 37.
[2] Cf. *Atti parlamentari*, XI, p. 13714. Citatul poate fi găsit în volumul lui W. Salomone, *L'età giolittiana*, Torino, De Silva, 1949, p. 191.
[3] N. Valeri, op. cit., p. 27.

o politică bazată pe o oportună înţelegere a mişcării ascendente a păturilor muncitoare, devenită, după falimentul tentativei reacţionare, *irezistibilă*, în aşa măsură încît nu exista forţă de guvern sau *forţă umană* în general capabilă s-o ţină în frîu, pentru că era comună tuturor ţărilor civilizate şi se sprijinea *pe principiile egalităţii între oameni*" [1].

Acest lucru marchează un al doilea element de diferenţiere de figura şi de opera lui Crispi. Meritul lui Giolitti este de a fi venit cu multă energie în întîmpinarea acelor tendinţe fără a se fi lăsat abătut vreodată de extinderea grevelor, sau de protestele, de presiunile, preocupările păturilor avute şi ale reprezentanţilor lor direcţi în Cameră. El a rezistat sarcasmului adepţilor lui Crispi, obiecţiilor înţelepte ale lui Sonnino, preocupărilor lui Ferdinando Martino, dubiilor şi nedumeririlor ce se năşteau pretutindeni, la cei de dreapta şi la cei de stînga, privitoare la violarea dreptului de proprietate, la incapacitatea economiei italiene de a suporta salarii ridicate, la prejudiciul care ar rezulta de aici pentru export şi tratatele de comerţ, la riscul că proprietarii şi-ar părăsi pămînturile, lăsîndu-le în paragină, la ruinarea cultivatorilor mici şi mijlocii. Totuşi aceeaşi capacitate de a favoriza un proces deja conturat, care i-a permis să îndrume mişcarea progresistă italiană din acei ani, i-a permis şi să înţeleagă, puţin după aceea, că tentativa sa nu putea să aibă un succes de durată, pentru că nu se putea sprijini pe o solidă bază obiectivă, pe constituirea unei aristocraţii muncitoreşti care ar fi putut să permanentizeze alianţa dintre burghezie şi cel puţin o parte a proletariatului. „Aşadar, dacă la începutul operei de guvernare giolittiene distanţa dintre regim şi vechile personalităţi conservatoare intransigente este mai evidentă, şi blocul guvernamental format de ei se fărămiţează, pentru a face loc tentativei de a deschide calea unui acord între burghezia septentrională inteligentă şi socialismul reformist, cu trecerea timpului posibilităţile acestei tentative se restrîng pînă ce ajung aproape la zero. Acelaşi imperialism italian, ca o nouă ordine economică bazată pe o puternică expansiune a industriei, îşi dezvăluie destul de curînd slăbi-

[1] Ibid., pp. 28—29.

ciunile și limitele. El nu distruge și nici nu preschimbă vechile structuri semifeudale înapoiate, ba mai mult, noile forțe economice bat și ele același vechi drum al compromisului cu ceea ce a fost altădată, tentativa de a constitui un bloc politic mai modern eșuează ; dimpotrivă, acordarea sufragiului universal împinge la organizarea unui bloc industrial-agrar mai solid, căruia Biserica catolică începe să i se ofere ca instrument mai eficace de integrare a maselor, rezervă ulterioară a conservării sociale." [1] Se trece astfel la divorțul dintre Giolitti și partidele populare, la concesiile pe care le face forțelor conservatoare, la accentuarea laturilor negative, care i-au viciat politica, acum cînd nu mai este susținută de un impuls progresiv. Se ajunge la războiul cu Libia, conceput de Giolitti ca un episod care nu trebuia să aibă urmări neplăcute, dictat mai degrabă de criterii de oportunitate politică decît de dorința de expansiune imperialistă. Dar tocmai acest război face să izbucnească pe față contradicțiile care se accentuaseră în cursul anilor precedenți și să explodeze butoiul cu pulbere al nationalismului. Și, desigur, nu (sau nu numai) din cauza speculațiilor apărute în legătură cu aceasta în presă și în literatură, după cum pare să creadă cu oarecare naivitate Croce („Literatura din acea vreme, generată aproape în întregime de D'Annunzio sau dominată de exemplul său, nu s-a conformat acestei simplități de simțire și de vorbire ; literatura senzualistă, pompoasă și industrializată, care corespundea irationalismului și arbitrariului dominante în cîmpul gîndirii, și care pătrundea în orice formă de artă și invada presa cotidiană" [2]), ci pentru că războiul, prin el însuși, a dat noi forțe celor mai agresive grupuri economice și a împins masele muncitoare la o opoziție deschisă și fără compromisuri față de regim, „reducînd", totodată, „la zero grupul prietenilor lui Giolitti din sînul partidului socialist" [3]. Nu e de mirare atunci că din acest război a ieșit victorios naționalismul, care s-a constituit într-un partid cu dublă tendință : spre aventura războiului și spre reacțiunea antiliberală.

[1] P. Togliatti, op. cit., pp. 39—40.
[2] B. Croce, *Storia d'Italia*, ed. cit., p. 274 (3-a ediz., 1928).
[3] P. Togliatti, op. cit., p. 73.

„În 1914, *La settimana rossa* semnalează o situaţie fără ieşire, în cazul cînd nu vrem şi nu ştim să atacăm şi să rezolvăm chestiunile de fond, care nu sînt numai de libertate formală, ci de substanţă economică şi politică. După revolta maselor de lucrători, revolta Parlamentului, în mai 1915, ratifică sfîrşitul vechii oligarhii." [1]

Aşadar, atît Giolitti cît şi regimul politic italian din timpul său abundă în elemente contradictorii, şi dacă măreţia omului de stat trebuie căutată în curajul şi în lipsa de prejudecăţi cu care, în primii ani ai secolului, a reuşit să împingă înainte mişcarea progresistă a societăţii italiene, limitele sale nu se află, am impresia, în incapacitatea lui de a conduce pînă la capăt acea mişcare şi acele reforme. Aceasta ar însemna să-i cerem lui nu numai ce nu putea să facă, dar nici măcar să conceapă. Pentru că, dacă în el e mereu prezentă nota de simpatie pentru poporul care munceşte, dacă adeseori în faptele şi în vorbele lui se pot găsi atacuri la adresa plutocraţiei şi a celor pe care-i numea *beati possidentes,* aceste două atitudini nu au niciodată o coloratură socialistă, ci se explică printr-o caracteristică mai profundă a personalităţii sale : aceea a burghezului luminat, întreprinzător capabil şi administrator abil, care lucrează cît muncitorii săi, şi chiar mai mult, polemizînd cu clasele parazitare, dar de loc dispus să cedeze *fructul muncii* sale sub impulsul unor elanuri filantropice, care nu disprețuieşte lupta şi stă cu picioarele bine înfipte în pămînt, care cunoaşte arta de a concede şi de a refuza, care crede că-i cunoaşte bine pe oameni pentru că le-a înţeles viciile şi slăbiciunile şi ştie cum să le utilizeze. Limita acţiunii sale trebuie căutată, eventual, în acea notă de scepticism faţă de forţele politice italiene şi în faptul că nu s-a preocupat să dea o structură democraţiei italiene (democraţiei liberale şi parlamentare, se înţelege), care ar fi putut în vreun fel să reziste valului subversiv de dreapta. Înţeleg că unei asemenea opere i se opuneau formidabile dificultăţi obiective : opoziţia forţelor reale, lipsa de partide moderne şi naţionale (excepţîndu-l pe cel socialist), persistenţa unor grupuri legate de clientele şi de situaţii locale, o tradiţie electorală formată din înşelătorii,

[1] Ibid.

mașinațiuni, corupție, violență. În acest cadru, oportunismul era aproape inevitabil. Dar se înțelege mai puțin de ce Giolitti n-a făcut nici un efort pentru a introduce unele elemente de coeziune în această materie atît de eterogenă și friabilă, unele elemente de coeziune permanentă care să treacă dincolo de influența sa personală și capacitatea sa de manevră. Iar după ce s-a instalat cît mai comod în această situație, dacă lucrul mai era posibil, a viciat-o și dezagregat-o și mai mult. Arturo Labriola putea, pe bună dreptate, să afirme în primul său discurs în fața Camerei, la 9 decembrie 1913 : „Există o Italie catolică, există o Italie socialistă, există o Italie imperialistă : nu există o Italie giolittiană. Italia giolittiană este o mediocră combinație parlamentară, născută între coridoare și aulă, bună doar să împiedice, incapabilă să creeze. Această Italie trebuie să dispară" [1].

*

Așa cum s-a spus, giolittismul și antigiolittismul sînt un aspect important al spiritului public italian în acea perioadă. Giolittismul nu este atît de zgomotos. S-a spus, cu intenții polemice, că Giolitti a introdus *proza* în viața publică italiană, ceea ce este adevărat, dar este un compliment. Între Felice Cavallotti, „bardul democrației", care-i reproșează lui Giolitti excesiva scurtime a discursurilor și a răspunsurilor sale la Cameră, și Giolitti, care-i răspunde că îi este „imposibil să continuie să vorbească după ce a isprăvit de spus ceea ce avea de spus", cel de al doilea este un om modern, primul — un supraviețuitor al tradiției retorice și flecare a vieții noastre publice. Giolittismul, în aspectele sale perene, înseamnă tocmai introducerea unui stil și a unui mod de a gîndi mai moderne și, în ciuda aspectului modest și provincial, mai europene. La baza lui se află o claritate rațională care reduce chestiunile la elementele lor esențiale și alungă negura prejudecăților, a temerilor nejustificate, a speranțelor facile, a miturilor și a exaltărilor sentimentale. Giolitti e capabil să reducă o mișcare, ca aceea a fasciilor siciliene, care într-un

[1] Cf. *Atti parlamentari* I, p. 271 și W. Salomone, op. cit., p. 197.

fel sau altul zguduise întreaga opinie publică, trezind panică sau entuziasm, la adevărata sa esenţă de mişcare pentru îmbunătăţirea învoielilor agricole şi a salariilor ; mai erau cîteva zile pînă la războiul cu Libia, cînd ziarele şi literaţii dăduseră foc butoiului cu pulbere al entuziasmului şi al prozei celei mai fanteziste şi lirice care se poate închipui, iar el rostea la Torino un discurs în care nu făcea nici o concesie aşteptării şi exaltării opiniei publice, ci readucea termenii problemei la nuda lor realitate. Această claritate raţională nu înseamnă numai dispreţ faţă de retorică, simplitate în exprimare, ordine în gîndire ci, în plus, conferă superioritate realului, adevărului faţă de fantastic şi imaginativ, evită să coloreze şi să deformeze datele cercetării, preferă disciplinele şi căutările cele mai concrete care ne pot ajuta să înţelegem *realitatea concretă* a unei regiuni, a unei anumite probleme. Se reflectă aici o mentalitate modernă, pe care tradiţiile umaniste n-au împiedicat-o nici n-au complicat-o, care s-a format legată de problematica economică şi socială din secolele XVIII şi XIX. Şi, desigur fără să vrea (dimpotrivă, intenţia e clar ironică), senatorul Barzilai surprindea o atare trăsătură într-un discurs ţinut în faţa Camerei : „Domnul Giolitti vede Italia aşa cum s-a manifestat ea în ultimii ani, nu caută raţiunile ei de existenţă tradiţionale, izvoarele istorice şi filozofice. Domnul Giolitti este modern... Este modern şi în vocabular şi, spun adevărul, faţă de el eu mă simt foarte bătrîn, mai mult decît îmi îngăduie vîrsta. De pildă, eu spun *clase populare,* domnul Giolitti spune *proletariat,* eu spun îmbunătăţirea condiţiilor, domnul Giolitti spune *ridicarea nivelului de viaţă.* Chiar şi — mai ales — vocabularul este modern“ [1]. Acest stil giolittian este legat de cercetările concrete, de descoperirea realităţii italiene, de un înveliş raţional care constituie unul din filoanele culturii italiene din acei ani. Antigiolittismul, în schimb, este cu mult mai scînteietor şi îmbrăţişează toate sectoarele opiniei publice, de la extrema stîngă la extrema dreaptă. Dedesubtul miilor de motive privitoare la polemică şi mai cu seamă dedesubtul aceluia care-i ţinea pe toţi în puterea lui şi asupra căruia erau cu toţii de acord, metoda de

[1] Cf. *Atti parlamentari,* X, p. 9246 (W. Salomone, op. cit., p. 189).

guvernare care consta din corupție, din șantaje, din compromisuri, din intervenții ilegale în alegeri ș.a.m.d., există în antigiolittism cîteva motive mai adînci ce interesează cercetarea noastră. Primul motiv are la bază numeroase rațiuni : cea mai evidentă și grosolană era antinietzscheanismul inconștient al figurii lui Giolitti, al mentalității și al practicii sale de guvernare. Giolitti nu este un supraom, se simte mai bine între hîrtiile unui minister decît în fruntea unor armate victorioase ; acest om ce părea „un iezuit îmbrăcat ca un carabinier în civil" era exact la antipodul idealului de condotier care împlinește destinele milenare ale marii Italii, care străbate din nou calea străbătută cîndva de consulii romani și marii căpitani ai Serenissimei. Giolitti reprezenta *proza* în aceeași măsură în care contrazicea *poezia,* tonul său era scăzut, precis, concret în aceeași măsură în care contrasta cu tonul exaltat, entuziast, susținut de toate artificiile retoricii, reprezenta calculul și analiza rațională în aceeași măsură în care contrazicea sentimentul și fantezia. El reprezenta cunoașterea care precede și luminează acțiunea (cu atît mai coerentă, energică, nemiloasă, cu cît e mai conștientă), ceilalți reprezintă acțiunea inconștientă și irațională, care-și găsește justificarea în sine însăși, acțiunea pentru acțiune, care-ți permite să te simți viu, să-ți verifici propriile capacități, să existi și să vrei. Dar aceasta este poate cea mai grosolană dintre rațiuni, cea mai zgomotoasă și mai evidentă. Ea se împletește cu un motiv mai ascuns și, desigur, mai nobil. Părerea de rău după Risorgimentul pierdut, după Risorgimentul *trădat,* cum se spunea, tăgăduit în aspirațiile și în speranțele sale de acest om nou, care reprezenta spiritul mic-burghez, bunul simț utilitar, calculul interesat și meschin. Oligarhia, care făcuse Italia cu ajutorul conspirațiilor, al insurecțiilor, al războiului de independență, cu greu se resemna să vadă cum în politica ei intră masele ce rămăseseră în afara acelor lupte și care, în locul idealurilor de unitate, de independență, de libertate, de măreție a Italiei, puneau luptele pentru interesele lor de clasă, înjoseau și sărăceau istoria noastră. Ea nu-și dădea seama că sarcina istorică, în acel moment, era tocmai cea de a introduce marile mase, care fuseseră obiect și nu subiect al mișcării risorgimentale, în noul stat, în așa fel încît să sudeze fractura

pe care Risorgimentul o deschisese în corpul naţiunii. Erau împotriva lui Giolitti şi a giolittismului ca simbol al realităţii meschine care se contrapune visului. În deplină bună credinţă, aceşti idealişti şi visători, reîntorşi din experienţele risorgimentale, întindeau mîna noilor iraţionalişti şi oameni de acţiune, deşi plecau de la exigenţe, premise şi o formaţie complet diverse. Şi, în fine, la cele două raţiuni expuse se mai adăuga încă una : aceea a unui cerc destul de larg şi de important de intelectuali de orientare radicală, o raţiune moralistă, nu atît pentru dezgustul pe care-l încercau faţă de unele forme de corupţie ale regimului giolittian, cît datorită nerăbdării lor, veşnicei lor iluzii că e suficient să formulezi în gînd linia unei reforme pentru a o putea înfăptui în practică, datorită dezgustului lor faţă de compromisurile inevitabile şi vicleniile acţiunii politice, datorită incapacităţii lor funciare de a ţine seamă de forţele reale care pot realiza o anumită linie politică. Sînt profeţii dezarmaţi care în încărcătura lor de idei şi în intransigenţa lor morală găsesc forţa necesară pentru a duce o luptă curajoasă şi în multe cazuri disperată, şi care-i reproşează lui Giolitti şi giolittismului nu numai maşinaţiile, violenţa, corupţia, ci şi istorismul, sensul realităţii, lipsa unui impuls ideal şi a unei îndrăzneli intelectuale. Aceste raţiuni atît de diferite, care provin de la grupuri şi orientări în alte privinţe diametral opuse, se împletesc între ele şi, în mod obiectiv, favorizează afirmarea celor mai grosolane raţiuni, dar cu o priză mai facilă asupra imaginaţiei şi în armonie cu curentele culturale şi idealurile la modă.

Tot astfel polemica moralistă (justificată şi foarte nobilă în inspiraţia ei) împotriva „noroiului care urcă", împotriva înjosirii sistemului parlamentar, împotriva *ascarilor* care formau majoritatea giolittiană în Cameră, împotriva corupţiei, a incapacităţii, a egoismului deputaţilor, alimenta o altă polemică ce constituie un alt filon al antigiolittismului, inspirată de cu totul alte motive : polemica împotriva regimului parlamentar. Şi în acest caz se împletesc trei exigenţe diverse : cele ale criticilor sistemului parlamentar care vor să se reîntoarcă la statut şi la un regim pur şi simplu reprezentativ,

oglindind punctul de vedere al oligarhiei conservatoare ieşită din luptele risorgimentale ; cele ale grupurilor de intelectuali radicali şi moralişti, care simt cum idealul de libertate şi de democraţie e înjosit de maşinaţii, de intrigi de culise, de jocul de interese şi de compromisuri (încît Felice Cavallotti putea să afirme : „Spuneţi-le tinerilor să-şi arunce privirea şi în altă parte, nu numai aici. Există orizonturi mai largi, idealuri mai frumoase, mai înalte decît acelea ale politicii noastre de acrobaţii, de jocuri optice, decît mărunţele noastre tranzacţii, decît neînsemnatele noastre transformări" [1]) ; şi, în fine, cele ale naţionaliştilor şi imperialiştilor care văd în regimul parlamentar contradicţia cea mai evidentă a concepţiei lor despre lume, negarea superiorităţii individului deosebit de dotat, a supraomului, asupra tuturor celorlalţi, exaltarea celui slab, a celui sărac, a celui mediocru, devenit egal prin vot cu cel puternic, cu cel bogat, cu geniul, obstacol principal în calea aventurii, a războiului, a realizării marilor destine ale patriei. Opusă întregului sistem reprezentativ, exigenţa din urmă era aceea care se afirma cel mai mult : fie pentru că în cadrul ei puteau să-şi dea întîlnire toate interesele de conservare socială, fie pentru că ea se altoia pe apolitismul tradiţional al păturilor mijlocii italiene, pe înnăscuta lor *indiferenţă faţă de problemele sociale şi politice,* pe lipsa de obişnuinţă în ceea ce priveşte luptele de opinii şi pe pasivitatea intelectuală care preferă întotdeauna să se adreseze unui singur izvor, decît să caute să compare raţiuni diferite pentru ca de aici să poată găsi o orientare personală. Şi, astfel, la afirmarea acestei mentalităţi lichidatoare a înseşi libertăţilor fundamentale, sfîrşeau prin a contribui şi aceia care combăteau giolittismul tocmai în numele libertăţii, după cum recunoaşte cu amărăciune Gaetano Salvemini : „Criticele noastre nu favorizau o evoluţie a vieţii italiene către forme mai puţin imperfecte de democraţie, ci favorizau victoria grupurilor militariste, naţionaliste şi reacţionare care găseau democraţia lui Giolitti chiar prea perfectă. Celui care pleacă în căutarea a ceea ce este mai bine i se poate întîmpla nu numai să nu-l atingă, dar să cadă chiar în mai rău" [2].

[1] W. Salomone, op. cit., p. 37.
[2] Ibid., p. XXIX

*

Aşadar, în această evoluţie a realităţii italiene şi a acelei părţi a spiritului public care i se opunea şi pe care ea îl alimenta, în împletirea sentimentelor aparţinînd generaţiilor posterioare unităţii Italiei, în degradarea marilor mituri risorgimentale în cursul istoriei noastre şi a celei europene putem recunoaşte acum, fără efort, una din componentele motivelor care stau la baza supraomului dannunzian : puterea, războiul, gloria, dispreţul pentru plebe, concepţia aristocratică despre lume, ideea Romei şi a misiunii Italiei, cultul frumuseţii. Pînă şi frumuseţea. Chabod a surprins în parte acest element atunci cînd a arătat legătura cauzală dintre unele poziţii conservatoare ale clasei conducătoare italiene şi tradiţia umanistă, astfel încît „cultul pentru *frumosul ideal* şi *frumosul moral* a fost opus industrialismului şi materialismului, trecutul cu virtuţile lui umane şi finеţea sa culturală actualei vulgarităţi şi mojicii, stilul ales brutalităţii poftelor dezlănţuite" [1]. Trebuie poate să adăugăm că conştiinţa valorii *practice* a *frumuseţii* sau, pentru a fi şi mai limpezi, a semnificaţiei pe care o luptă pentru reevaluarea idealurilor estetice şi-o asuma în cîmpul mai larg al moralei, al educaţiei şi al politicii epocii, era un patrimoniu comun al grupurilor intelectuale de orientare naţionalistă, al acelora, de pildă, care se reuneau în jurul revistelor *Convito* şi *Marzocco*. „Cum să faci să vibreze suflete sceptice care nu recunoşteau altă lege decît interesul material ?" se întreabă unul din acei tineri. „Această lipsă de credinţă idealistă în naţiune, şi întreaga tristeţe şi mizerie a patriei noastre îi făceau pe tineri mai cu seamă să se simtă umiliţi. Singura noastră dragoste era atunci frumuseţea, considerată de noi izvor de bucurie şi în acelaşi timp de uitare, un izvor capabil să ne potolească setea şi să liniştească ardoarea vieţii noastre meditative şi active, ca o Venus care-şi deschide braţele cînd o invoci cu entuziasm, făcîndu-i pe oameni să-şi uite îndoielile şi durerile existenţei" [2]. Sau, mai precis şi mai înflăcărat, D'Annunzio în *Focul :* „Soarta Italiei nu poate fi despărţită de destinele Frumuseţii, căreia îi este

[1] F. Chabod, op. cit., p. 380.
[2] P. L. Occhini, op. cit., pp. 34—35.

mamă... Italia ! Italia ! Ca un strigăt de luptă îi răsuna în suflet acest nume ce îmbată pămîntul. Oare nu din ruinele scăldate de atîta sînge eroic trebuia să se ridice arta nouă cu rădăcini şi ramuri puternice ? Nu trebuia ea să cuprindă în sine toate forţele latente din substanţa ereditară a naţiunii, să devină o putere determinantă şi constructivă a celei de a treia Rome... ?" [1]

Este limpede, acum, că aceste mituri dannunziene nu au numai o origine individuală, psihologică sau chiar sexuală, cum par a crede unii critici : ele ne apar ca fruct al elaborării şi al experienţei istorice a unei întregi generaţii (sau, mai bine zis, a unor grupuri intelectuale ale generaţiei postunitare). Ar fi totuşi greşit să socotim că în elaborarea lor n-au intervenit elemente strîns legate de *firea* poetului nostru. Mă refer la cea de a doua componentă a supraomului : senzualitatea. Ar fi cazul poate să repetăm aici cuvintele lui Francesco Flora : „Nu sîntem atît de simpliști încît să ne flateze că descoperim astăzi, după cîte s-au spus despre senzualitatea dannunziană, desfrînarea lui Aurispa sau a Ismerei ; dar nici n-am vrea ca cititorii să fie atît de inocenţi încît să ne creadă capabili de atîta simplitate mentală" [2]. E vorba, de fapt, de a vedea dacă nu cumva recunoscuta (şi foarte analizata) senzualitate dannunziană are un loc şi un accent deosebit în compoziţia supraomului.

Dacă manifestul politic şi ideal al supraomului îl găsim în *Le vergini delle rocce*, manifestul sexual (dacă putem să ne exprimăm astfel) se găseşte în ultima parte din *Trionfo della morte*. După cum se ştie, acest roman a fost conceput în 1889 şi cîteva fascicule ale unei prime redactări (cu titlul *L'invincibile*) au apărut în *La Tribuna illustrata* în cursul anului 1890 ; romanul a fost însă terminat abia în 1894, după ce, cu *Giovanni Episcopo*, *L'Innocente* şi *Il Poema paradisiaco*, luase sfîrşit perioada de *bunătate* şi după ce D'Annunzio îl cunoscuse pe Nietzsche. De altfel, în dedicaţia către Michetti există o referire explicită la Zarathustra şi la supraom : „Noi ne aplecăm urechea la vocea magnanimului Zarathustra, Ma-

[1] Cf. *Il Fuoco*, în G. D'Annunzio, *Romanzi e novelle*, ed. cit., p. 661.
[2] F. Flora, *D'Annunzio*, ed. cit., p. 3.

rele Dascăl şi pregătim în artă, cu neabătută credinţă, venirea acestui *Übermensch*, a Supraomului" [1]. Tocmai în acest roman — îndeosebi în epilog — apare pentru prima dată în mod elaborat personajul *duşmancei*, al femeii care este în acelaşi timp amantă şi tiran, de care nu te poţi dezlipi pentru că este un izvor nesecat de dorinţe şi pe care, pe de altă parte, o simţi ostilă, străină, crudă.

În legătură cu aceasta mulţi dintre critici au comis, după părerea mea, două erori. În primul rînd, de a considera senzualitatea dannunziană din punct de vedere static, ca fiind dezvăluită aproape toată încă din *Canto nuovo* şi din *Terra vergine*, împotriva datelor explicite ale biografiei, în care perioada romană are o greutate nu numai pe planul literar şi stilistic, ci şi pe acela al experienţelor erotice. În al doilea rînd, de a considera problemele morale sau, mai bine zis, exigenţa de a atinge o sferă superioară purei senzualităţi, drept un *paravan*, un scop fals care să slujească doar la acoperirea luxurei care mocneşte în adînc. Pe cîtă vreme respectiva exigenţă este un element indispensabil unei luxuri mai profunde, pentru că acesta este locul de unde porneşte o excitaţie nouă, se determină un contrast.

Nu e cazul să insistăm asupra sadismului dannunzian pentru că el a fost descris cu mare precizie de Flora şi mai cu seamă de Praz [2]. Nouă ni se pare important să fixăm conceptul din care reiese că această luxură cu instinctele ei agresive a influenţat cu siguranţă apariţia *moralei eroice*, dar evident că şi *morala eroică* cu exigenţele ei de dominare, de război şi de cucerire a întărîtat furia senzualităţii. Nu numai — cum s-ar putea crede — datorită asemănării celor două impulsuri agresive, ci şi prin contrast : ideea unei *misiuni* al cărei avînt e tăiat şi blocat de prezenţa *femeii* face ca dorinţa pentru corpul femenin să fie mai surdă, tulbure şi înflăcărată. Oricum, e sigur că cele două elemente, cel cu caracter *istoric* şi cel cu caracter *psihologic* (sau *fiziologic*), se află strîns împletite în supraomul dannunzian. Şi cu toate că atari carac-

[1] G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, în *I romanzi della rosa*, Milano, Mondadori, 1955, p. 658.

[2] M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Torino, Einaudi, 1949.

teristici sînt anticipate pe alocuri de operele precedente, putem spune cu toată certitudinea că ele se afirmă numai o dată cu afirmarea supraomului. Praz, care dovedește o foarte exactă cunoaștere a operei dannunziene și are astfel posibilitatea să facă diverse raportări, găsește că înaintea Ippolitei din *Il Trionfo della morte* au existat doar Pamphila din *Il Poema paradisiaco* și culegerea de sonete dedicate femeilor adultere din *L'Intermezzo,* și notează faptul, deși nu-l socoate demn de crezare, că Andrea Sperelli profesa „cea mai mare oroare" din sadism.[1] El ne spune de asemenea că o contribuție considerabilă la accelerarea limpezirii sadismului dannunzian a avut-o influența volumului *Poems and Ballads,* de Swinburne, de care D'Annunzio s-a apropiat prin intermediul versiunii franceze a lui G. Mourey, apărută la Paris în 1891[2]. Acest lucru constituie o indicație precisă pentru că ne arată că influența decisivă a lui Swinburne în ce privește senzualitatea coincide aproape perfect în timp cu cea a lui Nietzsche în ceea ce privește morala eroică. Același Praz, descriind foarte exact sadismul dannunzian, e forțat să aleagă aproape totalitatea exemplelor din opere aparținînd perioadei Supraomului. În realitate trebuie să admitem o evoluție a senzualității dannunziene care trece prin trei momente diverse, chiar dacă sînt legate între ele. Primul este acela al operelor și experiențelor de tinerețe în care predomină o senzualitate difuză, dar exuberantă, plină de voioșie, optimistă. Modelul ar putea fi acesta :

Io tra le canne alte inseguíati
e il cor batteami di desiderio ;
la febbre de 'l senso pulsava
ne l'arterie più calda de 'l sole.

E alfin ti giunsi !!... Con trepida ansia
su le ninfee ti stesi, e un bacio
co 'l labbro convulso t'impressi,
Ora sei mia !... — gridando — sei mia !...[3]

---

[1] Ibid., p. 265.
[2] Ibid., p. 226.
[3] *Preludio,* în *Intermezzo (Versi d'amore,* ed. cit., p. 212).

Sau faimoasa cîntăreaţă de cîntece populare :

> Oh bella che freni il ritmo de' lombi stupendi
> tra le pannaie rosse giù per la china audace,
>
> alta, schiusa le nari ferine a l'odor de la selva,
> violata dal sole, bella stornellatrice !... [1]

Al doilea moment este acela al „perioadei romane" şi al operelor care au luat naştere din experienţele acelor ani. Situaţia din *Canto novo* şi din *Primo vere* este răsturnată complet. Locul exuberanţei este luat de oboseală şi, o dată cu oboseala, începe o căutare de excitaţii senzuale mai puţin directe şi elementare, mai subtile, mai complicate, mai rafinate. Rezultă de aici noi *descoperiri* ale senzualităţii dannunziene care sînt valabile şi în perioada următoare. De pildă valoarea excitantă a profanării şi contaminării imaginilor religioase şi senzuale :

> Una notte, com'io l'alta portiera
> sollevai piano co' la man tremante,
> presso il gran letto la mia dolce amante
> scorsi a ginocchi in atto di preghiera...
> Ben, quando (oh notte !) la divina chioma
> io le disciolsi e vinta ella m'aperse
> le braccia, il letto parvemi un altare. [2]

Sau în *Il Piacere* emoţia rafinată de a suprapune peste o femeie imaginea alteia, astfel încît s-o posede pe aceasta prin aceea. Din nou exaltarea pe care o dă posesiunea în virtutea unui drept de cucerire : „Întreaga lui fiinţă se aprindea de un orgoliu sălbatic la gîndul că o posedă pe femeia aceea albă şi superbă în virtutea unui drept de cucerire. Încerca în închipuire o bucurie necunoscută încă, aş fi înclinat să spun o voluptate din alte vremuri, cînd gentilomii desfăceau părul ibovnicelor cu mîini mîngîietoare,

---

[1] *Canto del sole* în *Canto novo* (ibid., p. 183).
[2] *Donna Francesca* în *La Chimera* (ibid., p. 470).

îngropîndu-şi în el fruntea încă şiroindă de oboseala luptei şi gura încă amară de injuriile rostite" [1]. Se produce atunci descoperirea voluptăţii vocii, a privirii, a culorii veşmintelor, atracţia deosebită a viciului şi a lascivităţii care nu se ascund : „Şi atrăgea, ispitea, prin pecetea viciului, a depravării, a monstruozităţii întipărită pe întreaga sa înfăţişare" [2]. Este vorba de înclinaţia către incest care va fi apoi tratată pe larg în *L'Innocente :* „Uneori, îi spunea el ei, comuniunea dintre spiritul tău şi al meu îmi se pare atît de castă încît ţi-aş spune soră, sărutîndu-ţi mîinile" [3]. Şi în *Il poema paradisiaco* se descoperă voluptatea cărnii care nu mai e tînără, a femeii trecute şi veştejite ; apare femeia cu membre impure, care cunoaşte *toată dragostea lumii :*

> Altre (o le stesse ?) mani alabastrine
> ma più possenti di qualunque spira,
> ci diedero un furor geloso, un'ira
> folle ; e pensammo di mozzarle al fine.
> Nel sogno sta la mutilata, e attira.
>
> Nel sogno immobilmente eretta vive
> l'atroce donna da le mani mozze.
> E innanzi a lei rosseggiano due pozze
> di sangue, e le mani entro ancora vive
> sonvi, neppure di una stilla sozze [4]

În *L'Innocente* dragostea lui Tullio pentru Giuliana se reaprinde după o lungă perioadă în care raporturile lor fuseseră pur şi simplu *fraterne* şi acest lucru îi dă o altă savoare. Dar *L'Innocente* conţine deja cheia care ne înlesneşte înţelegerea evoluţiei ulterioare a luxurei dannunziene.

Dar în această perioadă situaţia din *Canto novo* se schimbă complet şi în alt sens. Atunci poetul renunţa bucuros la hîrţoagele asupra cărora asudase pentru a se cufunda în natură, pentru a se bucura în libertate de viaţă şi de

[1] Ibid., p. 119.
[2] Ibid., p. 253.
[3] Ibid., p. 95.
[4] *Le mani,* în *Poema paradisiaco* (*Versi d'amore,* ed. cit., p. 684).

dragoste şi stabilea o consonanţă între exuberanţa senzuală şi idealurile sale de tinereţe, în timp ce acum bucuria senzuală s-a transformat în luxură şi ea apare ca o frînă, ca un obstacol în calea realizării visurilor de glorie şi de victorie :

E colui che con grande animo accinto
s'era a trascorrer oltre le Colonne
d'Ercole, e oltre ogni confine attinto
già da l'orgoglio d'un conquistatore,
ascoltò la lusinga e ne fu vinto. [1]

Apare astfel femeia care închide în sine toată lascivitatea universului :

Ed io nel suo giaciglio tutte appresi
le frodi della carne sapiente...
Ella era Circe ed Elena ed Onfale,
Dalila meretrice da le risa
terribili, Erodiade regale...
... la testimonia
immutabile d'ogni lutto e d'ogni
ruina, la Lussuria Onnipossente
madre a tutti i misteri e a tutti i sogni.
E si compiacque ne l'Adolescente. [2]

Există încă de pe acum ideea acelei galerii de femei adultere ce va fi inclusă în culegerea de poezii la care, după cum am văzut, se referea şi Praz. Şi totuşi faţă de Ippolita din *Trionfo della morte* (sau faţă de alte personaje asemănătoare din perioada următoare) aici lipseşte un element : există, desigur, femeia care cunoaşte toată gama luxurei şi, din această cauză, este invincibilă, dar nu există rezistenţa, ostilitatea, voinţa bărbatului de a o distruge nu din motive morale, se înţelege, ci pentru a face ca acea luxură să fie şi mai supraomenească. Mai mult, există chiar o plăcută uitare de sine în braţele femeii :

---

[1] *Preludio,* în *Intermezzo (Versi d'amore,* ed. cit., p. 212).
[2] Ibid., p. 215.

Bocche sanguigne più di una ferita,
pur m'è dolce per voi così sfiorire...

o voi, tra i lunghi cigli languidi occhi,
che v'aprite al mio grido ultimo e grandi
lampeggiate guardandomi morire. [1]

Există, în sfîrşit, şi acest lucru ar trebui să rezulte cu claritate din această fugară analiză, o profundă diferenţă între senzualitatea de tinereţe a lui D'Annunzio (*Primo Vere, Canto novo, Terra vergine*), care se manifestă mai cu seamă ca exuberanţă vitală şi bucurie de a trăi, şi cea pe care am putea-o numi, spre o mai bună înţelegere, *romană* (şi care cuprinde *Intermezzo, Chimera* şi alte opere pînă la *L'Innocente* şi *Il Poema paradisiaco*), senzualitate obosită, şi, prin urmare, căutînd senzaţii mai subtile, emoţii noi şi neobişnuite. Este momentul în care D'Annunzio descoperă o mare parte din acea gamă de excitaţii voluptoase pe care nu le va ignora nici în alte opere ulterioare, dar este şi momentul în care această voluptate este simţită ca distrugere a propriei fiinţe, a propriei personalităţi, cînd nu mai este posibilă nici o reacţie, ci numai lăsarea în voia ei. După această a doua perioadă urmează perioada supraomului, cînd în contrast cu voinţa de putere a subiectului (fie că se manifestă în politică, în artă sau în alte domenii) există femeia cu luxura şi cu atracţia ei invincibilă.

*

A treia componentă importantă a supraomului dannunzian este fără îndoială influenţa gîndirii lui Friedrich Nietzsche. E greu de spus pînă unde ajungea cunoaşterea directă de către D'Annunzio a operelor filozofului german. În cele trei articole dedicate „cazului Wagner", apărute în *Tribuna* în vara lui 1893 (respectiv la 23 iulie, 3 şi 9 august), el aminteşte *Aşa grăit-a Zarathustra, Genealogia moralei, Dincolo de bine şi de rău, Crepusculul falşilor Dumnezei, Ştiinţa*

[1] *Sed non satiatus* şi *Invocazione* (ibid., pp. 224 şi 226).

veselă, Consideraţii inoportune şi, firește, cărticica despre Wagner de care se ocupă.[1] De ajuns pentru a-l putea cunoaşte bine pe filozoful german (admiţînd că vorbea de aceste opere din lectură directă şi nu de mîna doua). Merită să ne oprim o clipă asupra acestor articole pentru că sînt de un mare interes. Într-adevăr, atitudinea lui D'Annunzio faţă de Nietzsche este încă destul de rezervată şi, sub multe aspecte, critică. El îi informează pe cititori că filozoful german a atacat cu violenţă „doctrinele burgheze contemporane şi creştinismul în permanentă înnoire"[2], îl proclamă drept „unul din cele mai originale spirite care au apărut în acest sfîrşit de secol, şi unul din cele mai îndrăzneţe"[3], defineşte cărţile sale drept *bizare*, „scrise într-un stil aspru şi eficace, unde paradoxurile alternează cu sarcasmele şi invectivele tumultoase cu formulele exacte"[4], şi, în sfîrşit, îi expune doctrina în liniile ei esenţiale. Astfel Friedrich Nietzsche „se ridică, am putea zice cu furie, împotriva milei" tocmai într-o vreme „cînd doctrina evanghelică predicată de slavi dobîndeşte tot mai mulţi prozeliţi"[5], el este împotriva abnegaţiei, a devoţiunii şi împotriva a tot ce este fruct al slăbiciunii universale. „Vechiul edificiu social, bazat pe minciună, i se pare ridicol şi ignobil. El e de părere că o aristocraţie nouă, formată lent şi implacabil prin selecţie, trebuie să reaşeze *sentimentul puterii* la loc de cinste, ridicîndu-se deasupra Binelui şi deasupra Răului şi luînd în mîna ei frînele pentru a domestici masele în folosul său"[6]. După Nietzsche, Europa ar fi decăzut pentru că ceea ce are caracteristic provine din noţiunea de bine şi de rău preluată din morala sclavilor. Pentru că există două morale: „cea a *nobililor* şi cea a turmei slugarnice"[7]. Una îşi are rădăcina „în concepţia suverană despre demnitatea lor şi tinde spre

---

[1] Cf. A. Castelli, *Pagine disperse di G. D'Annunzio*, Roma, Lux, 1913, pp. 572—588.
[2] Ibid., p. 574.
[3] Ibid.
[4] Ibid.
[5] Ibid.
[6] Ibid.
[7] Ibid.

o orgolioasă glorificare a vieții" ; cealaltă ridică la rang de virtute „toate suferințele celui slab și oprimat" [1] și îl consideră oribil pe omul puternic care își caută legile în principiul contrar. Morala sclavilor își găsește cea mai înaltă expresie în creștinism, cu ajutorul căruia, din păcate, a și învins. Dar această morală nu este altceva decît instinctul turmei : „oamenii superiori, lăsînd pe seama celor naivi tentativele de îmbunătățire a soartei celor mulți și de practicare a virtuții creștine a caritații, își vor îndrepta toate eforturile lor spre distrugerea ei" [2]. În felul acesta, oamenii vor fi împărțiți în două rase. Dar adevăratul *nobil*, potrivit lui Nietzsche, „nu se aseamănă întru nimic cu descendenții rahitici ai vechilor familii patriciene. Esența *nobilului* este suveranitatea interioară. El este omul liber, mai puternic decît lucrurile, convins că personalitatea depășește în valoare toate atributele accesorii. El este o forță care se guvernează, o libertate care se afirmă și se conduce după tipul demnității. Cînd privește în sine însuși, ochiul său este infailibil. Tocmai această autocrație a conștiinței este principalul semn al noului aristocrat" [3]. În acest fel îl prezintă D'Annunzio pe Nietzsche cititorilor de la *Tribuna* și trebuie să remarcăm faptul că îl opune *evangheliSmului* slavilor, ceea ce denotă că poetul nostru era încă, în acel moment, în perioada *bunătății* și a influenței scriitorilor ruși (perioada lui *Giovanni Episcopo* și a lui *Innocente)* sau că de abia ieșise din ea ; faptul că lasă deoparte ceea ce era pură filozofie în opera lui Nietzsche (filozofie care, de altfel, era legată de atmosfera culturală germană posthegeliană, total necunoscută lui D'Annunzio, și care în decursul dezvoltării sale suferise într-o mare măsură influența pozitivismului) [4], pentru a reține, mai cu seamă, elementele etico-politice și de comportament uman ; în fine, concepția despre *noblețe* care, după cum am văzut, va fi în parte corectată în *supraomul* dannunzian din *Le vergini delle rocce.*

---

[1] Ibid., pp. 574—575.
[2] Ibid, p. 575.
[3] Ibid.
[4] Cf. în legătură cu aceasta F. Orestano, *Le idee fondamentali di Nietzsche,* Palermo, Reber, 1903.

Dar şi mai interesantă încă este opoziţia manifestată de D'Annunzio faţă de judecăţile de valoare ale lui Nietzsche asupra lui Wagner. Nietzsche îl urăşte pe Wagner pentru că, în timp ce el „are un ideal de viaţă ascendent" [1], recunoaşte şi combate în celălalt „tipul exemplar al artistului *decadent*, recunoaşte şi detestă în el toate slăbiciunile şi toate infirmităţile secolului" [2]. Şi îl urăşte cu atît mai mult, cu cît e un artist care a trecut de la idealul *ascendent* din *Artă şi revoluţie* şi din *Siegfrid* (care îl entuziasmaseră pe filozof) la cel *decadent* din *Parsifal*. Aşadar, Wagner rezumă în sine modernitatea şi de aceea e abominabil. „Care este prima şi ultima exigenţă a unui filozof faţă de sine însuşi ?", se întreabă Nietzsche. „Iată care este : să învingi propriul tău timp, să te pui *în afara timpului*. Cu cine va trebui el, aşadar, să susţină bătălia cea mai dură ? Cu cel în care el însuşi se recunoaşte, pe bună dreptate, ca Fiu al secolului. Desigur, şi eu sînt, ca şi Richard Wagner, Fiu al secolului, adică *decadent*. Cu o diferenţă : eu îmi dau seama de acest lucru şi mă apăr." [3] Acest lucru înseamnă că în cazul lui Nietzsche se petrece un fenomen invers decît cel care se petrece în cazul lui Wagner. „De la aspiraţia sa către sănătate, către forţă, către bucurie, către tinereţe, către toate virtuţile vieţii *ascendente*, Wagner trece la virtuţiile contrarii, la morala negativă, la Evanghelia umilinţei, la Renunţare. Nietzsche se ridică de la această *foeda superstitio* către morala afirmativă, punînd sentimentul forţei ca principiu al vieţii." [4] Filozoful se plasează în afara timpului său, artistul reintră în timpul său. Dar, după D'Annunzio, acest lucru este inevitabil, şi în aceasta constă eroarea şi nedreptatea lui Nietzsche (din care cauză s-ar putea vorbi mai degrabă de un *caz Nietzsche* decît de un *caz Wagner*) : „Acuzaţiile, dojenile, ironiile de acest gen sînt false şi nedemne, mai cu seamă pentru un filozof, chiar dacă filozoful s-a plasat *în afara timpului său*. Muzicianul, ca şi pictorul, ca şi romancierul, ca şi poetul, ca toţi artiştii care educă şi rafinează senzaţiile noas-

[1] A. Castelli, op. cit., p. 576.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p. 581.
[4] Ibid.

tre, nu este decît un fenomen iresponsabil. Opera de artă este determinată de condiţiile generale ale spiritului şi de moravurile prezente în epocă. Există o legătură necesară şi o corespondenţă constantă între faptele vieţii reale şi ficţiunile pe care arta le produce sub influenţa acelor fapte. Există forme de artă ce nu se pot dezvolta decît într-o temperatură morală specială. H. Taine a demonstrat în mod magistral, în pagini definitive, în funcţie de ce necesităţi de necombătut în anumite epoci şi în anumite ţări, capătă arta diverse caractere dominante şi se dezvoltă mai degrabă într-un sens decît în altul. Secolul îşi pune pecetea asupra tuturor creatorilor de artă... Bunăoară, dezvoltarea extraordinară a muzicii în vremea noastră este favorizată de anumite condiţii speciale ale spiritului public şi corespunde unor anumite exigenţe, unor anumite atitudini, unor anumite sentimente particulare. Astăzi numai muzicii îi e dat să exprime visele care iau naştere în străfundurile melancoliei moderne, gîndurile nedefinite, dorinţele fără limite, neliniştile fără cauză, disperările fără leac, toate tulburările, cele mai obscure şi mai angoasante pe care noi le-am moştenit de la nenumăraţii Obermann, René, Jocelyn, Guérin, Auriel... Richard Wagner nu numai că a strîns în opera sa toată această spiritualitate şi această idealitate care se aflau împrăştiate în jurul lui, ci, interpretînd necesitatea noastră metafizică, ne-a dezvăluit nouă însine partea cea mai ascunsă a vieţii noastre intime" [1]. După cum se vede, aici D'Annunzio este mai mult wagnerian decît nietzschean, înclină încă spre o concepţie *decadentă* şi nu *ascendentă* a vieţii (într-adevăr, în anul precedent apăruse *Poema paradisiaco*) şi ne dă o definiţie întru totul pozitivistă a artistului, ca reflectare *iresponsabilă* a societăţii. De altfel, chiar şi în anii următori, după ce va fi aderat la concepţia *ascendentă* a supraomului, wagnerismul său va rămîne intact. Giorgio Aurispa în *Il trionfo della morte* nu-şi ascunde entuziasmul pentru Wagner, pentru teatrul de la Bayreuth şi pentru *Tristan*. Şi în *Il Fuoco*, Stelio Effrena manifestă un entuziasm asemănător pentru *Parsifal*. E adevărat, el arată că-l preferă pe Claudio Monteverdi, „un

[1] Ibid., pp. 586—587.

artist din stirpea noastră", care „cu cele mai simple mijloace reuşeşte să atingă treapta cea mai de sus a acelei frumuseţi de care arareori s-a apropiat germanul în aspiraţia lui confuză către patria lui Sofocle" [1], dar e tot aşa de adevărat că evocarea lui *Parsifal*, „cearta dintre Kundry şi Parsifal în actul al doilea, motivul lui Herzeleide, figura impetuoasă, figura durerii scoasă din mottoul agapei sacre, motivul aspiraţiei lui Kundry, tema profetică a făgăduinţei, sărutul pe buzele adolescentului nebun, toată acea sfîşietoare şi îmbătătoare încleştare dintre dorinţă şi oroare" [2], îl lăsa plin de admiraţie pentru „creatorul barbar" [3], şi totodată plin de ură, de duşmănie şi de invidie „împotriva stăruitorului german care reuşise să incendieze lumea" [4]. *Parsifal*, aşa cum am văzut, cu misticismul său, cu religia milei de care dă dovadă *nebunul cast* care mîntuie viaţa de păcat şi o readuce la lumina lui Dumnezeu, fusese elementul decisiv ce-l determinase pe Nietzsche să treacă de la admiraţie la aversiune faţă de Wagner. În afara misticismului de provenienţă creştină, Nietzsche identifica în Wagner, ca element negativ, tocmai ceea ce îl impresionase cel mai mult pe D'Annunzio : sentimentul *teatrului*, căutarea unui contact direct cu un public ce urma să fie dominat, utilizarea tuturor mijloacelor adecvate pentru a obţine efecte asupra oamenilor. Observaţia lui Löwith este în acest sens întemeiată : „E limpede că prima experienţă muzicală a lui Wagner nu fusese tocmai muzicală. Impresia pe care a avut-o cînd, copil încă, îl ascultase pe Weber dirijînd *Freischütz* şi pe care ne-o transmite el însuşi, se exprimase în cuvintele : Nu vreau să fiu un împărat sau un rege, ci să ştiu să mă impun şi să dirijez ca el ! — Să poţi domina o orchestră, să tîrăşti după tine mulţimea şi să te pricepi să exerciţi o fascinaţie erau şi au rămas ambiţia carierei sale teatrale. Nietzsche l-a numit un artist care se impune în epoca maselor democratice. Cînd spunea acest lucru, Nietzsche se desprinsese deja de *comediant* şi

[1] G. D'Annunzio, *Il Fuoco*, ed. cit., p. 654.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p. 657.
[4] Ibid.

contemplase *magul* cu privirea pătrunzătoare a veneraţiei dezamăgite" [1]. În schimb, Stelio Effrena îl admiră şi îl invidiază tocmai pentru că „se dusese în întîmpinarea mulţimii ca înspre o pradă de dorit" [2] şi înflăcărase lumea cu propria sa fiinţă.

E probabil ca impulsul decisiv spre o concepţie *ascendentă* a vieţii să-i fi fost dat lui D'Annunzio de către o altă operă a lui Nietzsche, necitată în articolele din 1893, dar mult prea celebră ca să-i fi putut rămîne necunoscută : *Originea tragediei.* O operă scrisă în perioada wagneriană a lui Nietzsche (şi în care există idei împrumutate direct din cele ale marelui compozitor), o operă care, probabil, l-a impresionat pe D'Annunzio prin interpretarea originală a antichităţii greceşti, prin opoziţia dintre elementul apolinic şi elementul dionisiac care ar fi la baza artei şi vieţii elene — ba chiar la baza artei şi vieţii din toate timpurile — şi pe care grecii au reuşit să le unească în *Tragedie.*

Descoperirea *principiului dionisiac* şi a *miracolului metafizic* al tragediei greceşti au fascinat, desigur, fantezia lui D'Annunzio şi i-au dat o raţiune *artistică* care pentru el era nu numai acceptabilă ci, mai ales, mai entuziasmantă prin toate consecinţele conţinute *in nuce* în acea operă : polemica împotriva creştinismului şi a moralei sale în numele artei şi a vieţii ; polemica antidemocratică şi concepţia despre societate ca organism structurat numai în funcţie de producţia de genii, în care, prin urmare, majoritatea covîrşitoare a oamenilor ar trebui să lucreze şi să fie sclavă în scopul de a crea ambianţa potrivită pentru apariţia şi afirmarea unei infime minorităţi ; identificarea artei cu viaţa şi faptul de a regăsi în spiritul *dionisiac* o unitate iraţională şi, în fond, senzuală între om şi natură şi între diferitele aspecte ale vieţii ; în fine, recunoaşterea necesităţii unei noi manifestări a acelui *miracol metafizic* pe care Nietzsche a crezut că-l găseşte, într-un prim moment, în opera lui Wagner şi în *spiritul german.* Întru totul nietzscheană este exaltarea tra-

[1] Löwith, *Da Hegel a Nietzsche*, Torino, Einaudi, 1949, pp. 294—295.
[2] G. D'Annunzio, *Il Fuoco*, ed. cit., p. 657.

gediei greceşti pe care o putem regăsi în *Il Fuoco* şi în *La città morta,* ca şi ideea unei noi forme de artă care să repete acel miracol: „Oh, nu! Eu nu vreau să reînviu o formă antică, vreau să născocesc o formă nouă, ascultînd de instinctul meu şi de geniul stirpei mele, tot aşa cum au făcut şi grecii cînd au creat acel uimitor şi inimitabil edificiu de frumuseţe, care este drama lor" [1].

Există, aşadar, o influenţă a lui Nietzsche asupra lui D'Annunzio, dar poate că mai mult a lui Wagner, a primului Wagner, prin Nietzsche. Oricum poetul, în ce-l priveşte, îl reduce pe filozof la propria sa măsură şi la propria sa asemănare. Nietzsche nu este inspiratorul său, este egalul său:

quando udii la voce
di lui solo io solo,
dal suo esiglio nel mio esiglio,
dissi: „Questi è il mio pari" [2].

Iar viaţa poetului era, fără să-şi dea seama, o realizare a gîndirii nietzscheene:

O vita, egli non sa che vive
su le rive sonore
un figlio della florida stirpe.
Io nasco in ogni alba che si leva.
Io so io so come si beva,
o Vita. E chi t'amò su la terra
con questo furore?
Chi più larghe piaghe
s'ebbe nella tua guerra
e chi ferí con spade
di più sottili tempre?
Chi di te gioí sempre
come s'ei fosse per dipartirsi? [3]

---

[1] Ibid., p. 715.

[2] *Per la morte di un distruttore* în *Elettra* (G. D'Annunzio, *Laudi,* Milano, Mondadori, 1956, p. 476).

[3] Ibid., p. 477.

Ce va putea, aşadar, să-l înveţe filozoful ?

Io so come di danzi
sopra gli abissi e come si rida
quando il periglio è innanzi,
e come si compia sotto il rombo
della tempesta l'opera austera,
e come si combatta con l'ugne
e col rostro, e come si uccida,
e come si tessan le ghirlande
dopo le pugne. [1]

Nimic, probabil, n-o să-l poată învăţa, dar poetul îl recunoaşte drept spirit fratern :

Mia riconobbi i suoi pensieri
fraterni come il navigatore
ansio riconosce i verzieri
d'Italia da lungi all'odore
che gli recano i venti. [2]

Într-un cuvînt, D'Annunzio lasă deoparte ceea ce era strict filozofic în opera nietzscheană şi reţine mai ales interpretarea antichităţii greceşti şi a tragediei antice, precum şi normele de comportament şi de morală legate de ideea de supraom, sau, mai exact, o concepţie aristocratică şi exasperant individualistă despre viaţă. Dar chiar şi în aceste limite, el tinde să-l modifice pe Nietzsche după chipul şi asemănarea sa. Pentru că există două trăsături ce caracterizează antitetic comportamentul uman şi moral al celor două personalităţi. Nietzsche mărturiseşte într-una din operele sale : „Într-o zi călătorul închise o uşă după sine, se opri şi plînse. Apoi spuse : Ah, dorinţa aceasta de adevăr, de real, de nonaparent, de cert ! Cît o urăsc ! Pentru ce mă urmăreşte tocmai acest zbir posac şi pătimaş ? Aş vrea să mă odihnesc, dar el nu-mi dă pace. Şi cîte lucruri nu mă îndeamnă să zăbovesc ! Pentru mine există pretutindeni grădini ale Armidei şi de aceea veş-

[1] Ibid., p. 478—479.
[2] Ibid., p. 479.

nic alte sfîşieri şi alte amărăciuni în suflet! Eu trebuie să-mi mişc mai departe piciorul, acest picior obosit şi rănit : şi pentru că aşa trebuie, mă uit adeseori îndărăt la lucrurile cele mai frumoase care n-au putut să mă oprească, cu o privire mîniată, pentru că nu au putut să mă oprească" [1]. Dincolo de dansurile şi rîsetele lui Zarathustra există, aşadar, această oboseală, această tristeţe, aceste păreri de rău. D'Annunzio, în schimb, poposeşte în grădinile Armidei, nu lasă în urma sa lucrurile frumoase, în cel mai rău caz lasă înaintea sa căutarea a ceea ce este adevărat şi sigur. Oboseala lui se datorează faptului că a gustat prea mult din plăceri, insatisfacţia lui (cînd există) provine din faptul că s-a oprit prea mult şi prea des, că a străbătut doar o mică distanţă din drumul *ideii*. Drama nietzscheană este răsturnată, îşi pierde din virilitate şi devine meschină. Astfel — şi aceasta este a doua diferenţă de fond — filozoful german vorbeşte, într-adevăr, viitorului, trăieşte izolat, disprețuieşte faima şi gloria, disprețuieşte publicul şi succesul, trăieşte de pe acum în secolele ce au să vină, secole care, după părerea sa, vor fi mature pentru a-i înţelege mesajul ; D'Annunzio, în schimb, este cufundat cu totul în anii în care trăieşte, caută publicul, îi doreşte aplauzele, rîvneşte faima, aparţine întru totul zilei de azi şi de loc zilei de mîine, aparţine întru totul celorlalţi şi de loc sieşi. Nietzsche l-ar fi numit şi pe el *comediant*, aşa cum făcuse cu prietenul său Wagner. Fireşte că nu intenţionăm să dăm o judecată de valoare (cel puţin în acest moment), ci indicăm numai diferenţele care să ne înlesnească o mai bună caracterizare a adevăratei fizionomii a *supraomului* dannunzian.

*

Dacă *Le vergini delle rocce* este manifestul politic şi *Il trionfo della morte* cel senzual, *Il Fuoco* poate fi considerat manifestul literar al supraomului. Protagonistul acestui roman este, într-adevăr, un supraom-scriitor, şi o atare împrejurare permite introducerea în textul narativ a numeroase afirmaţii şi consideraţii referitoare la caracteristicile şi idealurile artei

[1] E un fragment din *Ştiinţa veselă*.

lui Stelio Effrena (adică ale lui D'Annunzio în această fază a dezvoltării sale). Effrena este dotat „cu o extraordinară facultate verbală" [1], care îi permite să traducă „pe loc, în limbaj, chiar și cele mai complicate forme ale sensibilității sale, cu o exactitate și un contur atît de viguroase, încît uneori, o dată exprimate, obiectivate de forța izolatoare a stilului, ele păreau că nu-i mai aparțin" [2]. Așadar, el se manifestă prin forme atît de puternic definite încît par „că provin de la o voință constantă care stabilește între sine și ceilalți o diferență profundă și de netrecut" [3], dar celor care îi erau apropiați și îl iubeau „le era ușor să primească, prin cristalul cuvîntului său, căldura sufletului său pătimaș și vehement" [4]. Aceștia știau „cît de nesecate erau posibilitățile lui de a simți și de a visa, și din ce arderi țîșneau imaginile frumoase în care, de obicei, își convertea substanța vieții sale interioare" [5]. Pentru că, într-adevăr, imaginea este caracteristica stilului său, el este Făcătorul de imagini, nu poate gîndi decît prin imagini. „Ele vin spre noi din toate părțile, nenumărate și diverse, mai reale și mai vii decît persoanele care ne îmbrîncesc cu coatele pe un drum îngust... Unele sînt tiranice, ca niște iubite poruncitoare, și ne țin vreme îndelungată sub jugul puterii lor. Altele se prezintă acoperite de văluri ca fecioarele sau înfășate strîns ca pruncii, și numai cel care știe să sfîșie aceste învelișuri le poate înălța la o viață perfectă. A doua zi, trezindu-mă, îmi simțeam sufletul plin de ele, ca un minunat arbore încărcat de crisalide." [6] Dar o astfel de capacitate de a împleti cuvinte și de a trezi la viață imagini nu e un scop în sine, deoarece tinde să surprindă „floarea cea mai superbă a vieții și floarea cea mai pură a morții". „Nici o senzualitate nu este mai arzătoare decît a ta, îi spune doctorul Mistico, care-l personifică pe Angelo Conti, dar simțurile tale sînt atît de ascuțite, încît, deși par a se încurca în aparențe, pătrund pînă în străfunduri, întîlnesc

---

[1] *Il Fuoco*, ed. cit., p. 579.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p. 579.
[4] Ibid.
[5] Ibid.
[6] Ibid., p. 576.

misterul şi se înfioară. Viziunea ta se prelungeşte dincolo de vălul pe care viaţa zugrăveşte figurile voluptoase în care te complaci tu. Conciliind astfel în tine ceea ce pare inconciliabil, confundînd în tine fără efort cei doi termeni ai antitezei, dai astăzi exemplul unei vieţi complete şi atotputernice." [1] Şi el tinde, cu toate forţele sale, tocmai spre o operă de artă supraomenească, spre o operă de artă care să anuleze timpul, să prindă secretul victoriei asupra vieţii, să reprezinte omul care îşi înfrînge propriul Destin. O operă de artă care să închidă în sine şi să exprime esenţa stirpei latine : „Eu vestesc venirea unei arte noi sau reînnoite care, prin simplitatea puternică şi sinceră a liniilor sale, prin graţia sa viguroasă, prin ardoarea spiritului său, prin tăria pură a armoniilor sale, să continue sau să desăvîrşească imensul edificiu ideal al stirpei noastre alese. Eu îmi fac o glorie din faptul că sînt latin" [2]. Tensiunea stilului nu poate, aşadar, să fie desprinsă de această tensiune a voinţei şi a spiritului, de această obligaţie absolută de a se depăşi şi exalta pe sine însuşi, ca produs, în stare pură, al rasei : „Pentru că el nu putea să vorbească decît de sine şi de lumea sa, dorea măcar să întrupeze într-o figură ideală calităţile cele mai pline de strălucire şi cele mai arătoase ale artei sale şi să arate, prin imagini, spiritelor care vin după el ce nestăvilită forţă a dorinţei l-a proiectat în viaţă. El voia să le arate încă o dată acestora că pentru a obţine victoria asupra oamenilor şi asupra lucrurilor, trebuie doar să perseverezi în propria ta exaltare şi în preamărirea propriului tău vis de frumuseţe sau de dominare" [3]. Pentru că este întotdeauna posibil să-ţi domini timpul, să depăşeşti vulgaritatea, să priveşti înspre viitor : „Eu nu înţeleg de ce astăzi poeţii se mînie din cauza vulgarităţii epocii prezente şi deplîng faptul că s-au născut prea tîrziu sau prea devreme. Eu consider că orice om inteligent poate, astăzi ca întotdeauna, să-şi creeze în viaţă propriul său basm de frumuseţe. Trebuie să privim în vîrtejul confuz al vieţii cu acelaşi spirit fantastic cu care discipolii lui da Vinci erau sfătuiţi de maestru să se uite la pata de pe

[1] Ibid., p. 600.
[2] Ibid., p. 651.
[3] Ibid., p. 599.

ziduri, la cenușa din foc, la nori, la noroaie și la altele asemenea spre a găsi acolo *născociri uimitoare și infinite lucruri*" [1]. Se nasc astfel noile mituri, din analogia profundă dintre modurile formației lor istorice și spontane și nevoia sa instinctivă de a însufleți tot ceea ce vine în contact cu simțurile sale. Această artă nouă și supraomenească nu se poate folosi numai de cuvînt, dar nu trebuie nici să confunde și să amestece diferitele arte. Trebuie să surprindă *motivul* revelator și apoi să-l dezvolte cu ajutorul muzicii, al cuvîntului și al dansului, fiecare în propria sa sferă. Iar cele trei forme, independente și neamestecate, vor înălța expresia frumuseții la cel mai înalt grad. Firește că această artă nu are precedente și Stelio Effrena este conștient de acest lucru, resimțindu-i întreaga dificultate: „Să exprimi! Iată necesitatea. Viziunea cea mai profundă nu are nici o valoare dacă nu e materializată și condensată în forme vii. Și eu trebuie să creez totul. Eu nu îmi torn substanța în matrice moștenite. Opera mea este o invenție totală. Eu nu trebuie și nu vreau să ascult decît de instinctul meu și de geniul stirpei mele" [2]. În fața unei asemenea „invenții totale", Stelio Effrena alternează momentele de exaltare cu cele de neîncredere, torturat de bănuiala că efortul său s-ar putea reduce la o simplă veleitate.

Schematizînd lucrurile, am putea spune că aici, în *Fuoco*, sînt depășite două momente fundamentale prin care trecuse poetica dannunziană: cea naturalistă din *Canto novo* și din *Terra vergine*, în care exuberanța vitală nu reușea să fie înfrînată de sărăcia vocabularului și de caracterul limitat al modulelor sintactice (mai puțin în *Canto novo* și mai mult în *Terra vergine*), și cea pur literară, din perioada romană, care culminează în *Il Piacere* și în care cuvîntul în sine, prin valoarea sa fonică și prin solicitările senzuale, este considerat a fi totul. Prezența naturalistă a fost puternică la D'Annunzio din moment ce mai persistă — deși îmbogățită de o mai matură capacitate expresivă — în multe pagini din *Trionfo della morte*: să ne gîndim numai la preocuparea cu care D'Annunzio ne înștiințează că „toate particularitățile etnice ale celei

[1] Ibid., p. 584.
[2] Ibid., p. 839.

de a patra şi de a cincea cărţi sînt riguros exacte", iar capitolele despre Sanctuarul din Casalbordino „sînt rezultatul unei observaţii directe, repetată ani în şir în acelaşi loc" [1].

Se poate spune că întreaga experienţă stilistică şi literară a perioadei romane, cu aristocratismul, preţiozitatea şi decorativismul său, tinde să depăşească şi să îngroape naturalismul primitiv de mai înainte, chiar dacă continuă să persiste unele rămăşiţe. Într-un articol apărut în *Mattino* din decembrie 1892 în legătură cu naratorii publicaţi în cursul acelui an, D'Annunzio, după ce constată absenţa unor cărţi de o oarecare importanţă, reface istoria prozei noastre din ultimii ani şi lichidează complet experienţa naturalistă : „Pînă acum cîţiva ani romancierii şi nuveliştii practicau îngustele teorii zoliste reprezentînd, cu multă grijă faţă de detaliul exterior, aspecte ale vieţii burgheze sau ţărăneşti studiate în respectivele regiuni natale ; şi particularizau într-o asemenea măsură acea reprezentare, încît unii ajunseseră chiar să pună în gura personajelor lor dialectul pur sau italianizat, urmînd în acest sens un exemplu des întîlnit în literatura noastră narativă din secolele de glorie. Dar studiul era superficial şi grosolan, elementele compoziţiei erau atît de simple şi de cunoscute încît tuturor le-a fost uşor să compună după o reţetă răspîndită ; şi nicicînd o literatură n-a apărut mai săracă în materie, mai neglijentă în formă, mai hibridă, mai lipsită de o adevărată şi nealterată italianitate, în ciuda poreclelor dialectale repetate pînă la saturaţie şi a dialogurilor împănate cu înjurături şi proverbe ţărăneşti" [2]. Unele opere de substanţă s-au ridicat deasupra acestui val „impur şi multicolor" şi au fost scrise îndeosebi de scriitorii meridionali. Dar lumea aceea era mult prea lipsită de orizont şi inferioară pentru ca să nu trezească, în spiritele mai complexe şi mai neliniştite, necesitatea de a ieşi din ea. În consecinţă, orientarea a avut două direcţii :

---

[1] G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, ed. cit., p. 1050. O confirmare întrucîtva experimentală a acestei teze, şi anume că *Il Fuoco* depăşeşte cele două momente în care se articulase dezvoltarea poeticii dannunziene, poate fi găsită în analiza stilistică foarte amănunţită pe care o întreprinde A. Noferi în volumul *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana* (Firenze, Valecchi, 1946).

[2] A. Castelli, *op. cit.*, p. 546.

înspre „pesimismul occidental" al lui Arthur Schopenhauer, inoculat de romancierii francezi „în doze foarte mari unor ființe literare slabe, mediocre sau extrem de complicate și subtile" [1], sau înspre morala evanghelică a scriitorilor ruși. Ceea ce a fost un bine, dar, din păcate, celor mai mulți dintre naratori le lipsea „instrumentul prim al artei literare : stăpînirea limbii italiene" [2]. Și specifică : ei sînt nesiguri în gramatică și uneori în ortografie ; folosesc doar cîteva sute de cuvinte comune ; prin urmare se folosesc adeseori de cuvinte incerte, inexacte, aproximative ; construiesc perioade mai tot timpul egale ; sînt lipsiți de orice ritm. Urmează un elogiu al limbii italiene și al capacităților sale expresive pe care le vom regăsi în introducerea la *Trionfo della morte*. Este limpede că aici D'Annunzio a trasat totodată și propria sa istorie : și el a abandonat nesatisfăcut naturalismul, și el s-a apropiat de unele curente europene (în special, exact în acei ani, de ruși), dar, în plus, el a devenit stăpîn pe instrumentul limbii printr-un exercițiu ce putea să apară exterior și dispersat, dar care a dus la maturizarea posibilităților sale de artist.

Nu mai puțin importante sînt, tot în legătură cu naturalismul, cele trei articole pe care în vara anului care a urmat (3, 10, 15 iulie 1893) le-a dedicat, în *Tribuna*, *„Moralei lui Émile Zola"*. Aici el pune cu vigoare problema neliniștii și a frămîntărilor care agitau „sufletul tînăr" în acei ani și necesitatea unei arte noi. Zola vede acea neliniște și este tulburat pentru că descoperă în ea „un fel de abur mistic" : „Aude glasurile celor înșelați care aleargă după iluzia fugară și încearcă să pună mîna pe ea. Acele glasuri spun : experiența s-a terminat. Știința este incapabilă să repopuleze un cer pustiit, să redea fericirea sufletelor în care ea a distrus o pace inocentă... Nu mai dorim adevărul. Dați-ne visul ! Nu vom avea odihnă decît în umbrele necunoscutului" [3]. Bătrînul pozitivist recunoaște această reacție împotriva naturalismului, dar profetizează că ea nu are bază pentru a se afirma : „Pentru ca o nouă artă să înflorească, pentru ca o nouă credință să

[1] Ibid., p. 547.
[2] Ibid., p. 548.
[3] Ibid., p. 563.

schimbe drumul umanităţii, ar fi necesar un nou teren care să permită acestei credinţe să germineze şi să crească" [1]. Dar, ne spune D'Annunzio, lucrurile stau cam aşa : „Cei care au dispărut, şi cei care, ca Zola, mai trăiesc încă şi au atins vîrsta de cincizeci de ani, aparţin cu toţii unui ciclu de artă care acum e închis, unei lumi care s-a desprins cu totul de lumea noastră. Ei nu sînt în măsură să *cunoască* marele val de idei, de senzaţii şi de sentimente noi care se agită în pragul noii lumi" [2]. Desigur, credinţa şi religiile moarte nu pot fi reaprinse, „dar totul conlucrează la previziunea că din noul strat în formaţie va germina o artă nouă şi că secolul viitor va asista la miracolul acesta mult aşteptat" [3]. Naturalismul a dat faliment, aşa cum a dat faliment Émile Zola. Dar sînt false, înguste, nedrepte „şi mai cu seamă vechi, pentru totdeauna respinse de ştiinţa şi de conştiinţa vremurilor noi" [4] şi celelalte doctrine care au încercat să-l depăşească : pesimismul schopenhauerian şi al romancierilor francezi, doctrina evanghelică a scriitorilor ruşi. Este nevoie de altceva : „Credem însă că e de datoria noilor artişti care se află în frunte să reacţioneze împotriva celor două doctrine şi să vină cu o concepţie de viaţă mai profundă. Dacă ultimele cărţi occidentale sînt prea dure cu omul, cărţile naratorilor slavi sînt prea pătrunse de durere. Este binevenit, după atîta severitate şi după atîta milă, un cuvînt simplu şi viril, este binevenit, în sfîrşit, cuvîntul pe care toţi cred că-l au pe buze şi pe care nimeni nu l-a rostit încă" [5]. Dar D'Annunzio nu ştie încă să precizeze cu exactitate care este acest cuvînt. Îl citează la sfîrşit pe Nietzsche, dar nu depăşeşte poziţiile pe care am văzut că se situează în legătură cu cazul Wagner (şi, de altfel, aceste articole au fost publicate la cîteva zile după cele despre Zola). Oricum, e cert că această critică radicală la adresa celor mai la modă curente ale prozei contemporane arată că se simţea împins spre o direcţie nouă care să marcheze o desprindere netă de trecut.

---

[1] Ibid., p. 564.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid., p. 562.
[5] Ibid.

Ni se pare aproape inutil să insistăm asupra depăşirii naturalismului pentru că fenomenul este, credem, destul de evident în opera dannunziană, chiar dacă s-a afirmat aproape ca un loc comun conceptul potrivit căruia *Alcyone* ar fi doar o reluare — pe un plan superior — a motivelor din *Canto novo*. Poate că e mai important să examinăm celălalt aspect al chestiunii, respectiv felul în care poetica perioadei supraomului reprezintă o depăşire inclusiv a celei elaborate în perioada romană, mai precis cea cuprinsă între *Isotteo* şi *Piacere*. Principiul fundamental al acestei poetici este cunoscut. Îl enunţă cît se poate de limpede Andrea Sperelli : „Ca să înceapă să scrie el avea nevoie mai întotdeauna de o intonaţie muzicală dată de un alt poet, şi mai întotdeauna obişnuia s-o ia de la vechii versificatori din Toscana. Un emistih de Lapo Gianni, de Cavalcanti, de Cino, de Petrarca, de Lorenzo de' Medici, amintirea unui grup de rime, alăturarea a două epitete, o anume concordanţă de cuvinte frumoase şi sunînd bine, o anume frază stufoasă erau de ajuns ca să-i deschidă vîna, să i-l dea, ca să zicem aşa, pe *la*, o notă care să-i slujească de fundament pentru armonia primei strofe. Era un fel de topică aplicată nu spre a găsi argumente, ci preludii" [1]. De altfel, chiar în *Intermezzo* D'Annunzio se definea drept cel care :

> le scorze incide
> curioso di belli fregi rari
> e pago se il gentil prodigio attinga
> la meraviglia ne' vani occhi ignari. [2]

Sau în *Chimera* afirma :

> Io, ben uso a 'l gentil freno de l'arte,
> come un orafo mastro di Fiorenza,
> eleggea con acuta pazienza
> le gemmate parole in su le carte. [3]

---

[1] G. D'Annunzio, *Il Piacere*, ed. cit., p. 150.
[2] *Preludio* în *Intermezzo (Versi d'amore*, ed. cit., p. 217).
[3] *Epilogo* în *La chimera* (ibid., p. 592).

Nu este greu de regăsit în operele acelei perioade — nu numai în *Isotteo,* în *Chimera* sau în *Intermezzo,* ci şi în nuvelele din *S. Pantaleone* şi mai cu seamă în *Il Piacere* — aplicarea practică a acestor principii. Gustul pentru forme metrice antice (balade, cantate, sextine, rondouri), fascinaţia unor nume faimoase sau cuvinte rare („Schifanoia in Ferrara — oh gloria d'Este ! — ove il Cossa emulò Cossimo Tura"), cedarea în faţa unei sugestii pur fonice („O Viviana May de Penuela, gelida virgo prerafaelita"), decorativismul care-l împinge la o grijulie alegere a locurilor, a obiectelor, a orelor în care îşi prezintă personajele sau chiar situaţiile poetice, dispreţul estetizant pentru lucrurile moderne şi dragostea pentru exotic, pentru preţios, pentru rafinat (e de ajuns să ne gîndim la faptul că a redescoperit pictori, sculptori, decoratori, muzicieni). Din care cauză, pe bună dreptate, s-a făcut observaţia că decadentismului lui D'Annunzio din perioada romană este un decadentism „de curte, plăcut, fără angajări prea mari, de voită reflectare stilnovistă şi prerafaelită" şi că „din cele trei atribute date de Nietzsche decadenţilor : brutalitate, candoare, artificiu... primul este cel care se întîlneşte cel mai puţin în poezia dannunziană" [1]. Şi de astă dată este inutil să insistăm. E de ajuns doar să reconfirmăm felul în care acest moment al poeticii dannunziene provine, în primul rînd, din lărgirea bazei culturale a limbajului său „cu referire la întreaga tradiţie italiană (dar mai cu seamă la cea care ţine din Duecento pînă în Quattrocento) şi la cea franceză oglindită de cercurile parnasiano-decadente" [2] ; în al doilea rînd, din experienţa de ziarist monden ; în al treilea rînd, de la publicul căruia i se adresa întotdeauna în mod ideal, un public feminin asupra căruia trebuia exercitată o anumită artă de seducţie. Acelaşi D'Annunzio, într-un articol publicat în *Mattino* la 30—31 decembrie 1892, referitor la poezie, descria cu exactitate această experienţă şi îi stabilea limitele : „Aceşti oameni puţini, convinşi că întreaga artă literară depinde de virtuţile intime ale elementului material de care ea se serveşte, s-au

[1] W. Binni, *La poetica del decadentismo italiano,* Firenze, Sansoni, 1936, p. 70 şi 73 ; şi observaţiile precedente privind gustul dannunzian sînt luate din studiul lui Binni.

[2] A. Noferi, op. cit., p. 30.

străduit să cunoască şi să studieze atari virtuţi pentru a scoate din combinaţiile şi din punctele lor de intersecţie cel mai mare efect estetic posibil, urmînd fiecare o concepţie proprie despre poezie şi elaborînd o materie poetică proprie în limitele capacităţii sale. Aşa cum parnasienii din Franţa au găsit bogăţia limbii, varietatea metrică, bogăţia rimelor în Pierre de Ronsard şi în alţi poeţi din secolul al XVI-lea, tot aşa şi aceştia au voit să continuie şi să reînnoiască formele tradiţionale italiene, punîndu-se în legătură cu poeţii *noului stil* şi cu aceia din timpul lui Lorenzo Magnificul, dar reuşind destul de rar să insufle versurilor antice sentimentul modern şi tot destul de rar reuşind să creeze prin rime acea muzică dulce şi misterioasă care este vraja cu neputinţă de cunoscut a unor anumite balade şi a unor anumite sonete primitive, cu simbolul ascuns sau învelit în văluri prea dense. Truda lor însă nu a fost zadarnică, pentru că au reuşit să introducă în limba poetică ceva din prospeţimea acelor izvoare pure" [1]. Prin urmare, D'Annunzio apreciază acele experienţe ca exerciţiu de stil şi îmbogăţire a limbii, dar le vede limitele în lipsa unui „sentiment modern" şi a unei „muzici misterioase" : exact problemele pe care le va ataca în perioada următoare.

Cu *Il Fuoco* cele două momente descrise pînă acum sînt depăşite, dar nu uitate. Îndeosebi cel de-al doilea, cu tot ceea ce semnifica el ca acumulări formale, stăpînire a limbii, capacitate de a structura versuri şi perioade şi de a combina imagini. Dar experienţa aceea pur literară, capacitatea tehnică de a exprima totul cu ajutorul imaginilor, de a adera prin cuvînt la orice cută a sensibilităţii, aici, în întîlnirea cu supraomul, este ridicată la rangul de capacitate de a domina lumea, de a se distanţa de vulgaritatea prezentă, de a crea basmul frumos, de a trece dincolo de vălul vieţii, de a crea noi mituri ale noii stirpe şi ale măreţiei sale. Cuvîntul frumos capătă un conţinut. El nu ia naştere din sugestia unui alt cuvînt sau al unei amintiri literare, ci dintr-o voinţă de dominare şi de persuasiune. Reluînd cuvintele sale, am putea spune că aici topica nu este aplicată numai în vederea căutării de preludii, ci şi de argumente şi de atitudini, că minunea

[1] A. Castelli, op. cit., pp. 550—551.

nu mai este *distinsă*, ci orgolioasă, că uimirea nu vrea s-o mai trezească în *ochii goi, neştiutori* ai femeilor din nobilimea romană, ci într-un public cu mult mai vast. Dacă scena lui Andrea Sperelli, „acest histrion delicat", era camera sa de dormit, împodobită cu mobile şi obiecte rare, scena supraomului este cu mult mai vastă şi ambiţioasă, chiar dacă nu mai puţin artificioasă. Pe scurt, dragostei senzuale pentru cuvînt i se substituie (fără a o anula, ci acceptînd-o într-o semnificaţie cu mult mai amplă) noua concepţie despre *stil*: „În fiecare artist există un om care, într-o măsură mai mică sau mai mare, se aseamănă cu ceilalţi oameni. Mai mult, într-o viaţă de artist nu există niciodată armonie între faptul existenţei cotidiene, între nenumăratele mizerii zilnice şi aspiraţiile şi viziunile cărora el le dă formă în opere. În cele dintîi trăieşte un individ care nu diferă de ceilalţi ce compun mulţimea omenească, în celelalte retrăieşte geniul creator al umanităţii. Care este atunci diferenţa între un fapt comun de existenţă şi o operă de geniu? Este, pe scurt, următoarea: primul prezintă caractere asemănătoare şi chiar identice cu toate celelalte fapte ale oamenilor; cel de al doilea poartă amprenta sa de lumină: stilul" [1]. Poetul subscrie la aceste cuvinte ale lui Angelo Conti — citate într-un eseu despre Giorgione scris de D'Annunzio pentru primul număr din *Convito* şi care va fi reprodus în partea sa centrală ca prefaţă la volumul aceluiaşi Conti, *Beata riva*. Şi explică: „Aşadar stilul, fiind semnul ideii, este singurul mijloc pe care artistul îl are pentru a face cunoscută opera sa. Stilul imprimă formelor un caracter care se suprapune realităţii lor exterioare, o purifică şi o înalţă. Artistul, oricare ar fi instrumentul de care se slujeşte, nu poate atinge suprema expresie a ceea ce simte şi gîndeşte decît prin stil, care este tocmai simbolul perfect, indestructibila pecete a geniului asupra materiei dominate" [2]. Influenţa lui Angelo Conti şi ale destul de confuzelor sale teorii despre artă este un fapt însuşit de critica dannunziană. Trebuie, însă, pus în lumină faptul că, pentru D'Annunzio, aspectul cel mai im-

[1] Cf. *Il Convito*, ianuarie 1895, p. 70.
[2] Ibid., pp. 70—71.

portant al învățămintelor lui Conti nu este cultul misticizant al Frumuseții sau metoda sa (în cazul în care se poate vorbi de o metodă) de apropiere și de critică a operei de artă. După cum am văzut, poetul nostru putea să ajungă la cultul Frumuseții pe alte căi și îl putea celebra legat de cel al națiunii, al rasei și al individului, opuse vulgarei maree democratice. Dar o deosebită importanță are pentru D'Annunzio insistența cu care îl îndemna Conti să nu se oprească la senzații, să meargă dincolo de aparențele vieții, să sfîșie vălul Maia. Cu alte cuvinte, să depășească poetica total exterioară a perioadei romane și, prin magia cuvîntului, să surprindă ceva ce se găsește dincolo de ele și de materialitatea sunetului lor : o idee universală și o muzică. Exact ceea ce caută să realizeze prin poetica supraomului. Am putea spune, tot cu vorbele lui Binni, că această poetică „este o depășire a concluziei calme din prima perioadă" și că D'Annunzio „pentru a se realiza pe deplin... a avut nevoie de impulsul supraomului. D'Annunzio din *Isotteo* și din *Poema paradisiaco* e un bătrîn : impulsul extraestetic al supraomului a făcut posibilă noua sinteză din *Alcyone*" [1]. Concepție justă în substanță, chiar dacă noi am fi formulat-o în altfel.

*

Ar însemna să dăm dovadă de pedanterie urmărind supraomul dannunzian în toate încarnările sale succesive. E mult prea ușor de recunoscut de către oricine, chiar și la o lectură superficială a operelor posterioare. Pentru noi e suficient că i-am depistat componentele și constantele principale, împletirea și concordanța unor elemente istorico-politice, sexuale, culturale și stilistice care se realizează în el. În felul acesta, perioada cuprinsă cu aproximație între '93 și '98, între publicarea volumelor *Odi navali* și *Fuoco* și primele tragedii, ne apare ca decisivă în dezvoltarea operei dannunziene, marchează intrarea sa în deplina maturitate, determinînd toate fazele ulterioare (inclusiv cea *nocturnă*). O dată

[1] W. Binni, op. cit., p. 82.

cu apariţia supraomului ia sfîrşit şi experimentalismul iniţial al lui D'Annunzio, care îl făcuse să treacă de la carducianismul de tinereţe la naturalişti, de la parnasienii şi decadenţii francezi şi englezi la scriitorii umanitari ruşi. Dar, evident, nu în sensul că la scriitorul nostru ar înceta neliniştea stilistică, căutarea de noi izvoare din care să se adape, gustul pentru cuvîntul frumos sau rar, pentru fraza singulară, pentru amintirea inedită cu care va căuta mereu să-şi îmbogăţească scriitura, ci în sensul că, de acum încolo, căutarea aceea, gustul acela, neliniştea aceea nu vor determina noi orientări sau cotituri în producţia sa, ci vor servi pur şi simplu la alimentarea poeticii supraomului.

În consecinţă, teza crociană (însuşită de o mare parte din critica dannunziană), potrivit căreia D'Annunzio nu ar fi avut „ceea ce se cheamă evoluţie sau progres, ci o aparentă schimbare şi o reală stagnare" [1], este cel puţin stranie.

Teză adevărată pentru D'Annunzio, în măsura în care e adevărată pentru oricare scriitor, pentru că întotdeauna şi în oricine se pot regăsi, în opera de tinereţe, trăsăturile iniţiale ale omului matur. Poate că mai adevărată pentru D'Annunzio decît pentru oricare altul, deoarece precocitatea sa duce la apariţia unor trăsături caracteristice care vor rămîne şi în operele de maturitate. Dar falsă dacă tinde să reducă la schimbări aparente procesul prin care, neîndoielnic, a trecut arta dannunziană de la *Primo Vere* la *Fuoco* sau *Laudi*. Pentru că nu ar ţine seamă de *saltul* care s-a produs în personalitatea lui D'Annunzio o dată cu descoperirea lui Nietzsche, o dată cu trecerea de la exuberanţa senzuală din *Canto novo* şi de la rafinamentul perioadei romane, la senzualitate ca afirmare a puterii, o dată cu dobîndirea stilului imaginativ şi, mai ales, o dată cu angajarea politică şi oratorică.

De altfel, exigenţa acestui *salt* şi, în orice caz, existenţa unei depăşiri a experienţei romane, o dovedeşte şi încercarea sa de apropiere de umanitarismul scriitorilor ruşi (încercare ce se realizează în *Episcopo*, în *Innocente*, în *Poema paradisiaco*), încercare ce prezintă un deosebit interes nu atît

[1] B. Croce, *D'Annunzio*, ed. cit., p. 24.

pentru rezultatele sale, cu totul provizorii și experimentale, cît pentru faptul însuși de a fi fost întreprinsă și abandonată destul de repede. În articolul comemorativ scris cu prilejul centenarului nașterii lui P. B. Shelley, în august 1892, D'Annunzio îl numește pe Shelley „poetul poeților", mai cu seamă pentru faptul că nici o inimă umană n-a fost capabilă să primească un val de dragoste atît de imens ca aceea a poetului englez : „Ca și Isus, Percy Shelley a iubit oamenii cu o dragoste eroică. Și nu i-a iubit numai pe oameni, ci toate lucrurile, toate transformările Vieții și ale Morții în Univers. El este într-adevăr poetul milei universale, al iertării și al păcii" [1]. El este, așadar, un precursor al „evangheliciilor slavi", al lui Dostoievski și Tolstoi. Dar această atitudine a sa față de lume îi îngăduie să meargă dincolo de aparențe, să rupă vălul senzațiilor, să surprindă viața tainică a lucrurilor : „Nimeni nu simțea ca el și nu făcea cunoscută viața tainică a lucrurilor. El le încălzește pe toate la aceeași flacără a dragostei. Pentru el toate merită să fie iubite, firul de iarbă și stînca, astrul și picătura de rouă. El le înțelege limbajul și îl face cunoscut dîndu-i accentul cuvîntului uman, demnitatea gîndirii umane. Spiritul său devine aidoma cu ceea ce contemplă... În această penetrație panteistă a Universului, mai degrabă decît în cultul Umanității, stă principalul caracter al poeziei lui Shelley" [2]. Este evident că aici D'Annunzio proiectează asupra lui Shelley problematica ce îi stătea la inimă în acel moment, cu alte cuvinte depășirea sferei sensibilității pure (sau a vizualității), și aceasta în singurul mod posibil, prin dobîndirea unui punct de vedere general, a unei concepții despre lume. În acel moment el credea că poate să identifice un asemenea punct de vedere în umanitarismul evanghelic. Se înșela, dar exigența exista și era validă. Din aceeași exigență va lua naștere, puțin după aceea, supraomul. Se înșela — dar și acest lucru este interesant — pentru că acel umanitarism nu numai că nu corespundea naturii sale, dar cerea, spre a fi hrănit, o aderență la realitatea italiană, cu mult mai mare

[1] G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, ed. cit., vol. III, p. 366.
[2] Ibid., p. 370.

decît aceea a lui D'Annunzio (astfel, de pildă, ideologia lui Pascoli, scriitor ce pare şi mai lipsit decît D'Annunzio de această însuşire, rezultă a fi, în cele din urmă, cu mult mai concretă decît cea dannunziană). Se înşela şi, din această cauză, experimentul nu va dura mai mult de doi ani şi la prima întîlnire cu Nietzsche va fi dat uitării. Dar tocmai un asemenea precedent demonstrează calitatea deosebită a experienţei în cauză. Pentru că şi aceasta ia naştere din aceeaşi exigenţă (exigenţă care era, în mod evident, destul de vitală dacă reuşea să supravieţuiască chiar şi unei tentative ratate ca aceea a bunătăţii), şi pentru că, contrar acestei tentative, nu se epuizează cu trecerea cîtorva ani, ci rămîne ca o constantă pînă la moartea poetului.

Aşadar, supraomul este punctul de sosire al personalităţii dannunziene. Critica, voind să se descotorosească de el ca de un fenomen abstract, suprapus în mod voluntar de D'Annunzio peste adevărata sa natură, a creat o fractură pe care nu a mai reuşit nici s-o sudeze nici s-o explice, a tăiat în două personalitatea acestuia printr-o operaţiune arbitrară care nu are nici o justificare ştiinţifică, a reconstruit în mod parţial şi defectuos linia operei dannunziene.

Dar dacă ceea ce ne interesează este o analiză ştiinţifică şi în centrul acelei opere punem supraomul, în complexul ei ea nu se va putea sustrage caracteristicii fundamentale, pusă în lumină de cercetarea noastră : disproporţia, în cazul supraomului, dintre obiectivele propuse şi forţele prin care trebuie atinse, dintre dorinţe şi realitate, dintre tensiunea spasmodică a voinţei şi capacitatea sa de a se concretiza şi de a se autolimita. Trăsătura distinctivă a supraomului (şi a operei dannunziene) va rezulta în felul acesta ca fiind veleitarismul. Un veleitarism alimentat în realitate de contrastul dintre iluzia istorică proprie unor vaste grupuri de intelectuali şi situaţia reală din Italia. Un veleitarism care, în cazul lui D'Annunzio, se hrăneşte şi din contrastul dintre nesfîrşita proiectare a senzualităţii şi satisfacerea ei practică, dintre tensiunea stilului şi expresia atinsă, dintre aspiraţia către o poziţie europeană şi rădăcinile culturale destul de modeste şi superficiale. Vreau să spun că această disproporţie este, înainte de toate, un fapt istoric, real, întruchipat de naţio-

nalismul pasional şi retoric la care ne-am referit şi a cărui primă expresie politică a fost megalomania lui Crispi. Şi, în plus, este o caracteristică a senzualităţii dannunziene, prizonieră a unei spirale fără sfîrşit, în care dragostea pentru senzaţii tot mai noi depăşeşte continuu dorinţa şi n-o satisface niciodată ; ea se află în structura intelectuală a lui D'Annunzio atît de săracă — chiar faţă de Nietzsche — în raţiuni ideale, în patos moral, în polemica culturală ; în sfîrşit, ea se află în stilul său, cel puţin în modelele sale cele mai răspîndite şi mai comune, în acea luxurianţă de imagini şi de sunete, în acea abundenţă de cuvinte, care cresc şi într-un fel se urmăresc fără să ajungă niciodată la o adevărată pacificare printr-o împlinire expresivă, la un adevărat ritm, la o adevărată muzică.

În sfîrşit, D'Annunzio, la fel ca şi Crispi, mînuieşte „o culevrină ca şi cînd ar fi o modernă piesă de artilerie". În cazul lui se conturează fenomenul considerat de Lukács caracteristic pentru literatura decadentă : pierderea diferenţierii — în categoria posibilităţii — dintre posibilitatea abstractă şi cea concretă. Astfel că supraoamenii săi sînt ciudat de nesiguri şi divizaţi între înălţimea scopurilor pe care şi le propun şi incertitudinea de a le putea ajunge, între tensiunea spasmodică a voinţei şi dorinţa de răgaz. Stelio Effrena visează o operă de artă nouă, unică, supraomenească şi trece de la exaltarea pe care i-o dă visul său la îndoieli şi la tristeţile unei vieţi atît de diferite, consumată în mare parte în urmărirea unor scopuri meschine, tîrîtă în neputinţa de a realiza acel vis. Claudio Cantelmo ar vrea să dea naştere noului Rege al Romei şi caută o femeie atît de extraordinară încît nici una din cele trei fecioare Montaga nu pare aptă s-o întrupeze, ar trebui topite toate trei, cu respectivele lor calităţi, într-o singură persoană. Paolo Tarsis, din *Forse che sí, forse che no,* se poate întoarce la visul său de glorie, după o lungă rătăcire, numai pentru că Isabella înnebuneşte. Incert, slab, nedecis şi, în cele din urmă, înfrînt este Ruggero Flamma din *La gloria.* Şi aş putea continua.

Dintr-o asemenea atitudine veleitară, care caracterizează întreaga personalitate a lui D'Annunzio, derivă acea încărcătură de superfluu, de fals, de literar peste care dăm mai

întotdeauna în opera sa. Efortul de a depăşi această disproporţie, devenită o a doua natură pentru lumea sa ideală şi pentru însăşi sensibilitatea sa, nu poate decît să conducă la o dilatare artificioasă a atitudinilor, situaţiilor, imaginilor, cuvintelor. Dar tot din această atitudine veleitară derivă şi rarele momente de autenticitate în producţia dannunziană. Pentru că tocmai această tensiune provocată de supraom face ca din cînd în cînd să se nască o dorinţă de linişte, de pauză, de răgaz, care nu ajunge aproape niciodată în conştiinţa veleităţii (în cazul în care acest lucru s-ar fi întîmplat, D'Annunzio ne-ar fi dat unul din motivele cele mai tragice ale timpului nostru), ci se manifestă mai simplu, într-un fel de retragere în sine şi de refugiu în memoria copilăriei, într-o adoraţie a naturii care nu mai e panică, ci nostalgică, într-o tristeţe mai umană, nutrită de o decepţie plină de nemulţumire, într-un stil de blocnotes, modest şi aproape nud, totuşi profund muzical. O slăbire a acestei tensiuni, o fărîmă de conştiinţă a zădărniciei sale, o atitudine de frustrare stau la originea rarelor momente în care D'Annunzio se sustrage acelei disproporţii : decepţie şi conştiinţă auroralâ a propriului veleitarism ce apar ca antiteză dialectică a supraomului şi care, prin urmare, n-ar putea fi concepute fără prezenţa supraomului. Vreau să spun că maximum de retragere în sine pentru poetul nostru — mai înainte de a se fi determinat dialectica dintre idealul ascendent şi retragerea decepţionată — nu putea fi decît *Poema paradisiaco* cu ritmurile sale fragile şi exterioare sau *Episcopo* cu umilinţa sa dezgustătoare sau *Innocente* cu falsa sa simplitate. Şi maximul de adeziune la natură nu putea să fie decît panismul exuberant, optimist şi aproximativ din *Canto novo*. Pentru ca în D'Annunzio să existe o fărîmă de autenticitate, adică de adevăr, e nevoie de sentimentul înfrîngerii şi al zădărniciei propriului efort.

Am ajuns astfel la problema unui D'Annunzio nocturn. „Ultimii critici ai lui Gabriele D'Annunzio, ne spune Pancrazi, au căzut aproximativ de acord în a distinge în opera sa două mari familii de proze. Proza diurnă, revelată, solară, care de la primele nuvele şi romane, într-un fel de crescendo de lumină şi de sunete de trompetă, ajunge la epifania din

Fuoco. Şi o proză esoterică, aluzivă, *nocturnă* începută, după cîte s-a spus, cu *Forse che sí, forse che no,* desăvîrşită în povestirea *La Leda senza cigno* şi continuată apoi în toate cărţile de amintiri care au urmat: cărţi ale unor ceasuri din viaţa sa, ale bolilor sale, ale aventurilor sale tainice sau cunoscute, ale egoismelor, ale tristeţilor sale. Aceste cărţi sînt *La contemplazione della morte, Le faville del maglio, Licenza* (pentru *Leda*), *Notturno* şi în plus o parte din *Libro segreto.* În centrul acestei a doua mari familii de proze dannunziene se află *Notturno* ca opera cea mai de seamă şi mai sugestivă, cea care într-un fel îi dă numele" [1].

Formulată astfel problema ne lasă nedumeriţi. Pentru că o distincţie atît de netă nu numai că nu se poate fonda pe baze cronologice (aşa cum a fost amplu demonstrat de acelaşi Pancrazi), dar nici măcar nu se poate reclama de la orientări ideale atît de diverse încît s-o justifice (şi, privind lucrurile mai în adînc, nici chiar de la diverse orientări de stil). Un D'Annunzio nocturn este tot atît de impregnat de ideile sale despre supraom ca şi celălalt. Supraom, fără nici un fel de echivoc, este Paolo Tarsis din *Forse che sí, forse che no.* El şi prietenul său se formează pe puntea unei nave de război sperînd în fiecare primăvară că va veni „în sfîrşit timpul să îndrepte tunurile împotriva unei ţinte" [2]. Se oţelesc „în infernul vaselor submarine, într-un spaţiu limitat, unde nu este alt loc pentru om decît locul de manevră sau de luptă" [3]. Se călesc într-o călătorie în jurul lumii în timpul căreia „pretinseseră de la suflet şi de la trup tot ceea ce le puteau da şi chiar ce nu le puteau da" [4], visează „clipele unice ale manevrei de luptă: nava plutind la suprafaţă, valul care se sparge de covertă, duduitul motoarelor cu explozie şi flăcările dintre pereţii metalici; apoi doar turela de comandă rămîne afară din apă şi, abia văzută, spinarea

---

[1] P. Pancrazi, *Scrittori d'oggi,* serie sesta, Bari, Laterza, 1953, pp. 215—216.

[2] G. D'Annunzio, *Forse che sí, forse che no,* în *Romanzi e novelle,* ed. cit., p. 908.

[3] Ibid.

[4] Ibid., p 909.

lungă a navei ; ca un post de observaţie ; apoi doar partea de sus a turelei cu cristalul la pîndă ; se scufundă apoi întregul corp al navei afară doar de tubul lung al periscopului înarmat cu fantasticul său ochi de sticlă ; dispare în sfîrşit complet sub apă, îşi verifică direcţia, îşi corectează ţinta, îşi pregăteşte torpila în camera de la proră ; îşi începe cursa fatală în tăcerea din adîncuri, spre a lansa lovitura furişă în carena gigantică" [1]. Nu aminteşte acest lucru torpilorul din poezia de tinereţe ? Iar ceea ce-i împinge pe cei doi tineri să încerce aventura zborului nu este voinţă de putere ? Şi nu este o trăsătură tipică a supraomului ca prima sa manifestare să aibă loc în faţa unei mulţimi care aplaudă ? Iar disensiunea dintre ambiţia protagonistului şi dragostea pentru Isabella nu repetă disensiunea dintre misiunea supraomului şi luxura lui de care am vorbit ?

Supraom este şi D'Annunzio din *Notturno*, D'Annunzio nemişcat în patul său şi în noaptea în care-l cufundă legătura de la ochi. Aici supraomul se manifestă într-un angajament lingvistic şi tehnic de a reda culori, viziuni, fulgere de lumină, halucinaţii ale orbirii : „Pleoapele nu mă apără şi nu am altă pavăză. Sub fruntea mea este o fierbinţeală îngrozitoare, inevitabilă. Galbenul se înroşeşte, supratetele plane se tulbură. Totul devine ascuţit şi tăios. Apoi, aşa cum o mînă creatoare plăsmuieşte figuri din humă moale, un suflu misterios ridică din întinderea orbitoare contururi de forme umane şi bestiale. Acum focul solidificat e tratat cu dalta la fel ca piatra. Dinaintea mea se află un perete tare de stîncă încinsă, cioplit de oameni şi de monştri. Din cînd în cînd se zbate ca o velă imensă şi aparitiile se agită. Apoi totul fuge, dus departe de vîrtejul roşu, ca o îngrămădire de corturi în deşert" [2]. Se manifestă în amintirea insistentă a acţiunii, a voinţei eroice, a curajului : „Nu este mulţimea romană în seara de mai în Capitoliu ? Enormă, fluctuantă, urlînd. Simt cum îmi arde paloarea ca o flacără albă. Nu mai e nimic din mine în mine. Sînt ca demonul Tumultului,

[1] Ibid., p. 910.

[2] G. D'Annunzio, *Notturno* în *Prose di ricerca*, ed. cit., vol. I, p. 173.

sînt ca geniul poporului liber. Constanța mea de treizeci de ani, dragostea și caritatea mea pentru Italia cea frumoasă, curajul solitudinii mele, cîntecul meu în deșert, disprețul meu față de nerecunoștință și față de infamie, răbdarea așteptării mele, neliniștile exilului meu se transformă toate într-o singură masă de forță fierbinte. Întregul trecut se unește cu întregul viitor. Îmi trăiesc în sfîrșit *Credo*-ul, în spirit și în sînge. Nu mai sînt beat de mine, ci de întreaga mea stirpe" [1]. Se manifestă în egocentrismul care se afirmă și în momentele cele mai dramatice: „Răniții îmi murmurară numele și se îngrămădiră în antreu, emoționați. În locul micului coif de fier purtau turbanul de bumbac și de tifon. Cîte unul se apleca și încerca să mă zărească pe sub bandaj. Surîdeam ținîndu-mi capul sus, așa cum făceam în șanțurile de legătură între tranșee, spunînd: Curaj, Fii mei! Unul care avea amîndoi ochii acoperiți de un bandaj mă strigă pe numele de botez. Era un soldat din părțile mele, din Abbruzzi. Încerca să lege două vorbe, voia să știe ce am" [2]. În sfîrșit, se manifestă în exaltarea războiului, a aventurii, a riscului, a ostentării durerii, în lipsa de pudoare datorită căreia, chiar în fața amicului mort, e cu un ochi la cadavrul acestuia și cu celălalt îndreptat asupra sa însuși: „Pe jos, lîngă pătuț, văd cosciugul fără capac. Capacul e sprijinit în picioare de zid. Inima îmi tremură atît de tare încît mă sprijin de umărul lui Luigi Bresciani... îmi recapăt curajul, îi îndepărtez pe cei care au încercat să mă scoată afară. Sînt hotărît să nu-mi părăsesc prietenul, pînă în ultima clipă. Rămîn în picioare tăcut... Fac singur cîțiva pași, îngenunchiez, privesc cadavrul, depun buchetul de trandafiri pe sărmanele lui picioare zdrobite, înfășate în tifon. Mîinile-i sînt galbene, chipul aproape negru, ca al unui mulatru. Gura îi e acoperită de un căluș de bumbac. Am curajul să-i ating mîinile cu buzele. Mă ridic sufocat" [3]. Supraom este, în sfîrșit, D'Annunzio care se confesează în notele din *Libro segreto*. Și în

[1] Ibid., p. 234.
[2] Ibid., pp. 252—253.
[3] Ibid., pp. 213—214.

acest caz orice citat este superfluu, întrucît e vorba de o constatare la îndemîna oricui.

Aşadar, neîncrederea de care dau dovadă cei mai avizaţi critici faţă de o deosebire netă între cei doi D'Annunzio este, în fond, justificată. A se adăuga, spre a o mări, faptul că la accentuarea acestei deosebiri şi la atribuirea unui fel de magie lingvistică celuilalt D'Annunzio, cel nocturn, a contribuit în mod hotărîtor un anume gust — al unei anumite literaturi de dată recentă — prin care, în ultimii ani, a fost filtrată opera scriitorului nostru. E inutil să spunem că şi noi manifestăm aceeaşi neîncredere, mai cu seamă văzînd reprodusă astfel — deşi pe un alt plan — fractura personalităţii dannunziene caracteristică pentru critica perioadei precedente. Dar celor care ne-au urmărit pînă aici nu le poate scăpa faptul că, şi pentru noi, insistenţa asupra unui D'Annunzio aparţinînd „unei zone ultraromantice, umbroasă şi trepidantă" [1], asupra unui D'Annunzio aplecat asupra sa însuşi „ca să surprindă momentele unei nelinişti noi" [2], asupra unui D'Annunzio care trece „de la o senzualitate carnală la o senzualitate fără carne" [3], conţine un sîmbure de adevăr (deşi contrafăcut de formulări imprecise şi aproximative), care în nici un caz nu poate fi trecut cu vederea. Pentru că — e adevărat — nu există un D'Annunzio care să se distingă cronologic de un alt D'Annunzio, şi nici măcar nu există un D'Annunzio care să se distingă de un alt D'Annunzio prin natura lumii sale ideale şi nici nu există un D'Annunzio magic şi într-un fel religios, care să se contrapună unui D'Annunzio senzual. Dar e totuşi adevărat — după cum rezultă clar din analiza noastră — că singurele momente în care pot fi depăşite atît disproporţia cît şi falsitatea proprii veleitarismului dannunzian sînt tocmai acelea ale frustrării, ale retragerii decepţionate, ale unui început confuz de conştiinţă a zădărniciei tensiunii supraomului. Aceste momente, dat fiind că fac parte integrantă din dialectica personalităţii dannunziene, că apa-

[1] A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Messina, Principato, 1953, p. 601.

[2] P. Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, ed. cit., p. 189.

[3] G. De Robertis, *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 13.

rița lor nu ar fi posibilă fără prezența supraomului, nu pot fi izolate. Și ar fi greșit să le izolăm. Dar e de netăgăduit că în D'Annunzio, definit impropriu *nocturn*, le vom putea găsi cu mai mare usurință.

*

Cred că o nouă incursiune în opera dannunziană, în lumina acestei ipoteze, e de prisos. *Constantele* pe care le-am determinat facilitează orientarea în acest *corpus* impunător de poezie, de proză și de teatru. Poate că e, totuși, util să precizăm că momentul frustrării sau al înfrîngerii nu coincide întotdeauna cu acela în care D'Annunzio se apleacă asupra memoriei trecutului (adică cu acele „cărți ale unor ceasuri din viața sa, ale bolilor sale, ale aventurilor sale tainice sau cunoscute, ale egoismelor, ale tristeților sale", de care vorbește Pancrazi). Există un D'Annunzio care nu acționează în prezent, ci își amintește trecutul și care nu e mai puțin supraom decît celălalt. Am amintit în acest sens *Notturno* și *Libro segreto*. Ei bine, tocmai în acestea, care sînt cele două scrieri *clasice* printre cărțile de memorii dannunziene, e foarte greu să găsești o pagină de reală retragere în sine, o clipă în care să aibă conștiința zădărniciei propriului efort (și faptul că tocmai aceste două opere stau în centrul atenției criticilor unui D'Annunzio *nocturn* demonstrează, în schimb, în ce măsură au ascultat ei de rațiuni prin excelență formale).

După cum am văzut, tema dezamăgirii nu se prezintă aproape niciodată în chip conștient în opera sa. Ea poate fi individualizată — printre miile de reveniri de atitudini, de ostentații și afirmări ale supraomului — în unele motive care, fără îndoială, dau măsura celui mai bun D'Annunzio. Mai întîi motivul *răgazului* pe care se axează *Alcyone*, deși, față de celelalte, acest motiv se prezintă într-o stare mai puțin pură, vibrînd încă de tensiunea supraomului. Este răgazul pe care vrea să și-l acorde supraomul victorios:

> Dèspota, or tu concedigli che allenti
> il nervo ed abbandoni gli ebbri spirti
> alle voraci melodie dei venti!

Assai si travagliò per obbedirti.
Scorse gli eroi su i prati d'asfodelo.
Or ode i Fauni ridere tra i mirti,

L'Estate ignuda ardendo a mezzo il cielo. [1]

Vreau să precizez că în *Alcyone* nu există de loc sentimentul înfrîngerii, şi totuşi întoarcerea la natură şi dorinţa de a se anula şi de a se topi în ea — care constituie motivul fundamental al cărţii — reprezintă un moment inconştient al slăbirii tensiunii supraomului şi, în ciuda persistenţei atitudinilor panice, al căutării unui loc de evaziune şi al unei clipe de răgaz. Acest motiv a dat naştere unor poezii pe care critica dannunziană a ştiut să le pună în valoare *(La sera fiesolana, Lungo l'Affrico, La pioggia nel pineto, L'oleandro).* Va trebui poate să adăugăm că în punctul cel mai înalt al întregului volum se situează *Meriggio,* unde necesitatea anulării în natură şi a evadării din lumea oamenilor şi a istoriei ni se pare mai conştientă şi unde stilul are uscăciunea şi precizia pe care deja le-am indicat ca trăsături caracteristice ale celui mai autentic D'Annunzio :

Perduta è ogni traccia
dell'uomo. Voce non suona,
se ascolto. Ogni duolo
umano m'abbandona.
Non ho più nome. [2]

În al doilea rînd, amintirile primei tinereţi, ale unor episoade mai intime, ale spaimelor copilăriei, ale sentimentelor familiare, toate susţinute de un motiv care — după elementul său mai important şi mai poetic — s-ar putea defini motivul *mamei.* Este motivul în care experienţei tumultuoase a unei trăiri irepetabile îi este opusă, în mod mai conştient, casa paternă, genealogia familiei, anii adolescenţei, ca un port liniştit, oază a unei fericiri pierdute. E suficient să

[1] *La tregua,* în *Alcyone* (G. D'Annunzio, *Laudi,* ed. cit., p. 558).
[2] Ibid., p. 642.

amintim frumoasa pagină din *Notturno :* „În zori am visat că mama se apleca asupra mea cu un chip întinerit și îmi dădea bandajul de pe ochi la o parte, și îmi descoperea pleoapa, și mi-o alina cu răsuflarea și pe urmă cu buzele. Eram vindecat. Îmi recăpătasem vederea cu totul. Ochiul îmi redevenise proaspăt și limpede ca într-o trezire din adolescență. Atît de vie era iluzia încît m-am ridicat în cot tremurînd. Am dat la o parte fața inertă, compresa uscată. Am închis ochiul stîng. Am revăzut păianjenul negru și nemișcat. Mama nu știe, nu înțelege. Este și ea cufundată în negura ei. Dar chipul cu care de cîteva zile mă vizitează este mai puțin prefăcut, este chipul pe care i l-am văzut înainte de exil. Îmi aduce fîșii dintr-o viață îndepărtată, atît de vii încît pot să le pipăi. Mi-i aduce, uneori, pe unii din servitori. Mi l-a adus pe Raffaele, vechilul care știa să imite atît de bine sunetele păsărilor călătoare, și care din os, din trestie și din piele știa să facă tot felul de ţîvlitori" [1].

Sau episodul cuiburilor de rîndunică din *Libro segreto,* cînd micul Gabriele încearcă să ajungă la unul din cuiburile de pe acoperiș și e salvat în mod miraculos tocmai cînd era gata să se prăbușească în gol : „Și atunci apăru ca prin minune tatăl meu, violent și nestăpînit. Gîfîiala toracelui uriaș era mai grăitoare decît orice strigăt. Gura îi era croită pe mustrare, primul său imbold era să lovească, dragostea și groaza sa îl împingeau să mă pedepsească. Nevasta lui mă strîngea la pieptul ei obosit, privindu-l împietrită, împietrită și mută. Ah, de ce nu cunosc acea privire care alături de atîtea alte priviri de ale ei au făcut și fac adevăratul meu cer ? Și totuși cred că mi-o amintesc, cred că am cunoscut-o. În fața acelei priviri tatăl meu a șovăit, a căzut în genunchi, a izbucnit în hohote. Ea își întinse mîna către el și-i atinse capul, ea îi șterse lacrimile de pe fața umflată după atîtea chinuri, atîta nedreptate și atîtea jigniri, îl primi în puritatea ei și în mila ei pentru mine, fără să scoată o vorbă, îl iubi iarăși pe cel care știa să refacă pentru mine nașterea lui Hristos, să aibă grijă de coliviile mele, să le vorbească cîini-

[1] G. D'Annunzio, *Notturno,* ed. cit., p. 359.

lor şi cailor săi cu limbajul meu care-i făcea să-mi fie prieteni" [1]. Citatele ar putea să continue.

În al treilea rînd, tema decepţiei se concretizează în momentele de tristeţe profundă, de rătăcire fără motive, cînd poetul e cuprins de un neaşteptat sentiment de gol şi de disperare. Este neliniştea misterioasă care-l cuprinde în faţa amurgului: „Opresc calul lîngă o grămadă de pietre şi ascult aproape fără să respir. Totul e tăcere. Atunci mă ridic în şa ca să respir din plin, ca să înghit vîntul uşor care nu are forţă să mişte crestele. Dar înlăuntru îmi rămîne nu ştiu ce nelinişte, ca şi cum m-aş teme că greierele reîncepe să ţîrîie şi că umbra începe să ardă din nou" [2]. Este melancolia fără sfîrşit şi aspectul dezolant al unei gări noaptea: „Gara din Ancona. Seară de sîmbătă. Călătoresc spre Assisi. Gara e moartă. Sub vastul peron negru luminile sînt pe jumătate stinse. Flăcăruile şovăie slabe, sus, în felinare. Vagoanele de marfă nemişcate pe şine par sicrie înfăşurate în drapuri. Boii, prizonieri invizibili, mugesc într-una... Într-o sală, tristă ca un vorbitor de spital, văd trei călugăriţe şi o elevă de a lor care moţăie, un preot care citeşte un breviar, o femeie imensă care mormăie înecată în grăsime, întinsă pe o canapea roşie, oribilă... Şi mugetul animalelor pe moarte se prelungeşte fără sfîrşit în melancolia nocturnă. Îmi încordez auzul. Dinspre colina golaşă se aude un zvon de ghitare şi mandoline. Există, aşadar, plăceri, vise, iubiri pe lume? Cerul tremură în arcul întunecos şi brutal al peronului ce pare o gură gata să strivească stelele. Şi boii mugesc fără răgaz, plini de un sînge negru, către moartea inevitabilă" [3]. Sentimentul morţii şi tristeţea profundă sînt acelea care redau cîmpiei pacea după masacrul bătăliei: „Într-un cîmp de sfeclă de zahăr, îndărătul unor grămezi de rămăşiţe de afeturi şi de chesoane, descopăr un cal încă în viaţă. E singur. Nu poate să meargă. Are o articulaţie strivită şi o rană adîncă în fesă şi alta la greabăn. Dar e potolit. Privirea îi e liniş-

[1] G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto,* în *Prose di ricerca,* vol. II, p. 653.

[2] *La cicala vespertina,* ibid., p. 16.

[3] *Scrivi che quivi è perfetta letizia,* ibid., pp. 26—27.

tită. A încetat zăngănitul armelor. S-a isprăvit infernul. Totul e tăcere. Păsările nu cîntă. Cîte un om trece jos, în vale, pe potecă, sub burniță, avînd pe cap o pînză în formă de sac. Lîngă o casă în ruină, pe arie se vede o treierătoare răsturnată cu roțile în sus, ca hoiturile. Dealul plin de iarbă are o curbură atît de suavă că pare să exprime nu știu ce duioșie a pămîntului. Cocoșul din clopotniță domină tăcerea pe care ploaia fină o mîngîie. Rar, vîntul trimite cîte o rafală umedă. Mirosul morții îi taie răsuflarea. Supraviețuitorul încearcă să pască în jur, întinzînd gîtul. E singur. Peste puțin se înnoptează. O rîndunică rătăcită îi atinge crupa, fără țipăt" [1].

În fine, dăm de vîrfurile cele mai înalte ale acestei opere atunci cînd tema înfrîngerii se desfășoară în toată conștiința ei teribilă : în *Il compagno dagli occhi senza cigli* și în paginile din *Notturno* dedicate mamei muribunde. În prima, Dario, tovarășul viselor de tinerețe, exaltat de Napoleon și de gloria lui, revine la el după douăzeci de ani, bolnav, condamnat, distrus fiziceşte și moraliceşte, să cerșească cîțiva bani. Anxietatea trezită de contrastul dintre mulțimea amintirilor și mizeria prezentului este iluminată aici de o lucidă clarviziune : „Nu cunosc teroare mai adîncă decît aceea care mă cuprinde cînd, *în pauza voinței mele care mă creează*, văd cum dinspre infinit mă ajunge vîntul fără nume și în el se agită pulberea trecutului și se ridică împotriva mea nu ca umbre ale lucrurilor care au fost, ci ca aspecte ale acelora care sînt gata să fie [2]. Umbra lucrurilor care au fost, aspect al acelora gata să fie este sărmanul Dario, cu pieptul cavernos scuturat de tuse, în a cărui privire umană, ca în nimeni altul, se poate citi „o tristețe atît de disperată" [3]. Niciodată nu vom regăsi în D'Annunzio un sentiment asemănător de descurajare, de dezolare, de milă pentru prieten și pentru sine însuși : „«Prietene, prietene drag, cine ți-a făcut atîta rău ?»... El mă întreabă : «Nu mă recunoști ?» Ascund tre-

[1] G. D'Annunzio, *Notturno*, ed. cit., p. 375.
[2] G. D'Annunzio, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, în *Prose di ricerca*, ed. cit., vol. II, p. 426 (sublinierea îmi aparține).
[3] Ibid.

sărirea pe care mi-o dă sunetul neaşteptat al vocii sale în camera închisă E atît de sonoră încît mi se pare că mi-a vorbit tare în ureche. «O, nu te-ai schimbat aproape de loc. Uită-te la mine!» Şi aş vrea să-i enumăr leziunile timpului, exagerîndu-le, să-i apar ca un om sleit asupra căruia atîrnă ameninţarea, să redevin tovarăşul său chiar şi în mizerie şi în pasiune: «Vezi: nu mai am păr; dinţii mi se tocesc; vederea îmi scade cu fiecare zi; sufăr de insomnie şi de halucinaţii. Toată această bogăţie este iluzorie. Sînt plin de datorii. Mai devreme sau mai tîrziu n-or să-mi lase decît vreo cincizeci de cărţi şi o masă de brad.» El mă priveşte cu o melancolie atît de puternică încît pare să existe aproape ca o creatură minunată care transformă în jurul său totul în umbre zadarnice. Apoi încearcă din nou să zîmbească. «Cît erai de frumos! Poate că ochii-i aveai mai mari! Îmi amintesc. Şi aveai părul atît de negru că nu m-aş fi aşteptat să te regăsesc cu o barbă atît de blondă»" [1]. Contrapunctul dintre trecut şi prezent are aici rare căderi şi numai în cîteva locuri tinde să se piardă în amănunte şi în filoane marginale, astfel încît pe bună dreptate Momigliano putea să considere *Il compagno dagli occhi senza cigli* drept cea mai reuşită şi desăvîrşită dintre prozele dannunziene de oarecare lungime. Acelaşi sentiment al înfrîngerii şi aceeaşi conştiinţă se pot regăsi în paginile din *Notturno* care amintesc vizita poetului la mama aflată pe moarte. Poetul se întoarce la Pescara, revede casa, intrarea, scările, străbate una cîte una camerele copilăriei şi în fiecare este asaltat de o amintire. Dar nu-şi mai regăseşte mama aşa cum o păstra întipărită în memorie: „Este mama mea? Un biet lucru încovoiat, un lucru inform, un lucru de mizerie şi de suferinţă, înjosită, umilită, pierdută. Este mama mea? Mă tîrăsc la picioarele ei, mă tîrăsc pe pardoseală. Sînt gol de orice, în afară de groază. Îmi ridic capul suspinînd ca şi cum mi s-ar fi rupt o vertebră la gît. Îmi ridic capul şi privesc. Privesc chipul acesta. Trebuia ca soarta să-mi fi luat mai înainte vederea... Mama mea! O biată creatură înjosită, lovită, desfigurată;

[1] Ibid., pp. 429—430.

şi nu ştiu ce înspăimîntătoare măreţie în care intru ca într-un loc pios şi îngrozitor, ca în însuşi sacrificiul meu" [1].

Acesta e D'Annunzio care ne rămâne. Printre ruinele unui imens edificiu clădit pe nisip, firul de autenticitate rezultă a fi foarte subţire.

Căci motivul său adevărat este înfrîngerea. El este singurul care supravieţuieşte dintr-o aventură literară (şi nu numai literară) care a fost, poate, cea mai iluzorie din secolul nostru.

[1] G. D'Annunzio, *Notturno*, ed. cit., p. 268.

COPILUL

APROAPE în același timp cu *supraomul* apărea în Italia copilul *(il fanciullino)* lui Pascoli.

Există în noi, ne spune poetul din Romagna reluînd o imagine din *Fedon*, un copil care rămîne astfel și atunci cînd noi creștem și ni se îngroașe vocea și în ochi ni se aprind noi dorințe. Copilului îi plac „lancele de culoarea bronzului și carele de război și călătoriile lungi și marile furtuni" [1] și nu se interesează de iubiri și de femei, oricît ar fi ele de frumoase, copilul se minunează de orice, pentru că totul i se pare nou și frumos, și nu-i scapă nici un amănunt ; copilul e generos și bun, astfel încît „nu oamenii se simt frați între ei, oamenii aceștia care cresc în felurite chipuri și în felurite chipuri se înarmează, cu toții se înarmează pentru bătălia vieții, ci copiii care sînt în ei, care oricît de puțină tihnă și răgaz ar avea, aleargă unul în întîmpinarea celuilalt și se îmbrățișează și se joacă" [2]. El este în toți oamenii. Este cel căruia îi e teamă de întuneric, cel care ne face să visăm cu ochii deschiși, cel „care vorbește animalelor, copacilor, pietrelor, norilor, stelelor, care populează umbra cu fantasme și cerul cu zei" [3], cel care plînge și rîde din orice, care știe să spună cuvîntul ce ne emoționează, care știe să facă dragostea umană și pură, care în omul serios face să apară uimirea pentru basme și legende, în omul pașnic face să răsune fanfarele, în omul neîncrezător naște un altar. El este cel care dă nume lucrurilor și, „după un semn, un sunet, o cu-

[1] G. Pascoli, *Il fanciullino*, în *Prose*, vol. I, Milano, Mondadori, 1956, p. 8.
[2] Ibid., p. 11.
[3] Ibid., p. 12.

loare, recunoaşte întotdeauna ceea ce a văzut o dată", este cel care descoperă asemănările şi legăturile ascunse din lucruri. El, după cum am spus, se află în toţi. „Există atunci cineva care n-a auzit niciodată nimic din toate acestea? Poate că acest copil tace în dumneata, domnule profesor, pentru că eşti prea morocănos, iar dumneata, domnule bancher, nu-l auzi fiindcă eşti copleşit de nesfîrşite calcule invizibile. Se iveşte supărat şi în tine, o, ţărane, care sapi şi ari şi nu te poţi opri să te uiţi un pic; doarme cu pumnii strînşi în tine, muncitorule, care toată ziua trebuie să stai închis în atelierul plin de zgomot şi fără soare" [1]. Dar strîngeţi-i pe toţi la un loc, muncitori, ţărani, profesori, într-un teatru cu o muzică frumoasă: „iată-i pe toţi copiii din ei ieşind la fereastra sufletului, iluminaţi de un zîmbet sau de o lacrimă, şi strălucind în ochii gazdelor lor neştiutoare; iată-i că se recunosc între ei, de la ferestrele cu hîrtie în loc de geam ale bordeielor lor la balcoanele palatelor, contemplînd o amintire şi un vis comun" [2]. Copilul este prin urmare poetul care — într-o mai mare sau mai mică măsură — se găseşte în străfundurile fiecăruia din noi.

Am amintit aceste pagini foarte cunoscute pentru că în ele, încă de la primele rînduri, se găsesc multe elemente ale poeticii pascoliene. În primul rînd, caracterul iraţional, intuitiv al artei, propriu însăşi naturii copilului: „Copile, ce nu ştii să raţionezi decît în felul tău, un fel copilăresc care se cheamă profund, pentru că dintr-o dată, fără să ne faci să coborîm una cîte una treptele gîndirii, ne porţi în abisul adevărului" [3]. În consecinţă, uimirea, stupoarea în faţa lucrurilor: „Tu eşti copilul etern, care vede totul cu uimire, totul ca pentru prima dată" [4]. Este, prin urmare, o poetică a obiectivităţii, cu alte cuvinte concepţia că poezia nu se născoceşte, ci se descoperă pentru că ea se găseşte chiar în lucruri („şi faptul de a nu o fi găsit, nu a fost un defect al

[1] Ibid., p. 13.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p. 14.
[4] Ibid., p. 16.

poeziei în lucruri, ci al ochilor care n-au văzut"[1], şi distincţia dintre fantezie şi sentiment poetic, prima nefiind necesară, al doilea fiind, în schimb, indispensabil poeziei. Pentru că nu e nevoie să ridici „ochii de la realitatea prezentă"[2] şi să găseşti că frumoase şi demne de a fi cîntate sînt doar „florile agavelor americane"[3], ci frumoase sînt şi lucrurile umile care ne înconjoară, „micuţele flori de creasta-cocoşului de culoare liliachie, pătrunjelul de cîmp de pe marginea drumurilor"[4]. Poezia înseamnă să găseşti în lucruri „zîmbetul şi lacrima lor ; şi acest lucru îl fac doi ochi de copil care privesc simplu şi cu seninătate din tumultul obscur al sufletului nostru"[5]. Poetică a obiectivităţii care devine, aşadar, printr-o trecere firească, poetică a lucrurilor mici, a vieţii cotidiene, şi din care decurge necesitatea unei limbi precise, care să nu se piardă în arabescuri şi frumuseţi aparente, care să ştie să fie simplă şi directă (poetul „trebuie să ia, nu să adauge"[6]), care să ştie să numească fiecare lucru cu numele său : „Gîndiţi-vă la flori şi la păsări care pentru copii sînt bucuria cea mai mare şi cea mai obişnuită : ce nume au ? Poţi să le spui tot păsări şi celor care fac *liu-liu* şi celor care fac *cro-cro* ? E de ajuns să spui flori sau floricele şi să adaugi, eventual, galbene sau roşii ca focul, şi să nu faci distincţie între un povîrniş acoperit de margarete şi o poiană plină de şofran ?"[7]. De aici porneşte şi polemica antiliterară, împotriva poeziei noastre care nu a fost niciodată „elementară şi spontană"[8], care „miroase a lampă cu ulei şi nu a rouă şi iarbă proaspătă"[9], împotriva copilului italic care „nu se zbenguie decît dacă e bine îmbrăcat şi bine pieptănat"[10], împotriva poeziei *aplicate* care introduce elemente străine înlăuntrul poeziei *pure*.

---

[1] Ibid., p. 20.
[2] Ibid., p. 23.
[3] Ibid.
[4] Ibid.
[5] Ibid., p. 22.
[6] Ibid., p. 43.
[7] Ibid.
[8] Ibid., p. 39.
[9] Ibid., p. 40.
[10] Ibid., p. 39.

O altă caracteristică a copilului, am văzut, este aceea de a se găsi în toți oamenii. Prin urmare, poezia nu este privilegiul unor suflete alese, ci poate fi înțeleasă de toți. Desigur, sînt puțini aceia care reușesc să descopere valoarea efectivă a lucrurilor, dar atunci cînd ei au spus cuvîntul potrivit, cel care l-a auzit exclamă : „Și eu văd *acum, acum* sînt ceea ce spui tu, e un lucru care, desigur, exista și înainte, în afara și înlăuntrul meu, dar eu nu-l știam de loc sau nu atît de bine ca acum !" [1] Și, din acest motiv, poezia închide în sine, prin însăși faptul că e poezie, „o supremă utilitate morală și socială" [2]. Pentru că „cel care cîntărește bine lucrurile înțelege că sentimentul poetic este acela care îl mulțumește pe păstorul din coliba sa, pe micul burghez din micul lui apartament mobilat" [3] și că este cu siguranță binefăcător un sentiment ca acesta, „care pune o suavă și ușoară frînă în calea dorinței neostoite" [4]. De aceea poetul adevărat, „fără a o face dinadins și fără a-și da seama" [5], este prin natură socialist „sau, cum ar trebui să se spună, uman" [6]. Desigur, poetul este numai poet, nu orator sau predicator sau filozof sau tribun. Și nici măcar nu e, „cu îngăduința Maestrului, un meșter care făurește spade, scuturi și brăzdare ; și nici măcar, cu îngăduința atîtor altora, un artist care gravează și cizelează aurul pe care alții i-l întind" [7]. Poetul „nu se urcă pe scaun sau pe o masă ca să țină discursuri" [8], ci se amestecă în mulțime, nu trage după sine, ci este tras, nu călăuzește, ci vorbește șoptit și umil, nu este eroul democratic de factură risorgimentală și nici supraomul de factură nietzscheană, ci un erou umil și modest și totuși vrednic să spună cuvîntul pe care toți, fără s-o știe, îl poartă în inimă și în care toți se recunosc.

*

[1] Ibid., p. 15.
[2] Ibid., p. 22.
[3] Ibid.
[4] Ibid., p. 23.
[5] Ibid., p. 29.
[6] Ibid.
[7] Ibid., p. 31.
[8] Ibid., p. 32.

Marzocco a publicat prima parte din *Fanciullino* la 17 ianuarie 1897. Dar ar fi greşit să credem nu numai că *il fanciullino* s-a născut efectiv în acea zi (într-o asemenea naivitate pînă acum n-a căzut nimeni), dar şi că ne-am putea limita la lectura acelui eseu pentru a avea un tablou complet al problematicii pascoliene din acei ani. În realitate lunile care au precedat ori au urmat publicarea celebrului eseu ne oferă o producţie destul de bogată, în proză şi în versuri, care uneori comentează (şi alteori completează) ideile pe care le-am examinat.

Printre acestea, de mare importanţă sînt cele două lecturi din Leopardi ţinute la Florenţa şi la Roma, respectiv în martie 1896 şi în martie 1898 [1]. Din prima este îndeosebi cunoscută observaţia privitoare la buchetul „de trandafiri şi de violete", flori din două anotimpuri diferite ce nu puteau fi purtate în acelaşi timp şi în acelaşi buchet de ţărăncuţele care se întorceau de la cîmp. Trandafiri şi violete sînt prin urmare doar un *trop* şi vor numai să indice în mod generic florile ; chiar şi Leopardi, poet atît de nou, „cădea într-o eroare atît de comună poeziei italiene de dinaintea lui : eroarea indeterminării, prin care, în chip de exemplu, măslinii şi chiparoşii sînt generalizaţi cu numele de arbori... Eroare de indeterminare care se alternează cu alta de fals, prin care toţi arborii se reduc la fagi" [2]. De aici, ca şi în *Fanciullino,* ideea că poezia se află în lucruri şi că poetul trebuie numai să vadă şi să audă, nu să născocească, şi mai mult, că poezia este „un anumit eter care se găseşte într-unul mai mult, într-altul mai puţin" [3], şi că poate fi surprinsă în particular, „care adăposteşte, ca să zicem aşa, ca într-o celulă specială, efluviul poetic al lucrurilor" [4]. Poate că aici, în această subliniere că nu lucrul ca atare, în reprezentarea lui fotografică, ci un *amănunt* al său, un element oarecum nedefinit şi pe care nu toţi ştiu să-l vadă, este cel ce are valoare poetică, găsim o formulare şi mai precisă şi fericită

[1] Acum în *Prose,* ed. cit., cu titlul *Il sabato* (pp. 57—85) şi *La Ginestra* (pp. 80—106).
[2] Ibid., p. 59.
[3] Ibid., p. 58.
[4] Ibid., p. 60.

decît acea *poetică a obiectului* pe care am întîlnit-o în *Fanciullino*. Evidentă este aici şi reducerea lui Leopardi la o măsură pascoliană. Recunoscînd vechile lucruri, această poezie trezeşte noi emoţii : „Mă gîndeam la nopţile sale. Iată o noapte frămîntată de furtună ; şi deodată nici fulgere, nici tunete, nici vînt ; întuneric şi tăcere. Alta : o noapte întunecoasă ; luna se ridică din mare şi luminează un cîmp de bătălie vibrînd încă de zăngănitul armelor din timpul zilei ; păsările dorm, şi de îndată ce se va înroşi acoperişul colibei vor începe să facă triluri ca de obicei. Şi încă una : o noapte luminată ; luna apune, miile de umbre dispar şi *o obscuritate se aşterne asupra muntelui şi a văii,* iar căruţaşul salută ultima rază printr-un cîntec melancolic... Şi nimeni n-a simţit mai bine poezia unei treziri la ţară din cauza răpăitului ploii de dimineaţă în geamuri ; şi nimeni n-a exprimat mai bine reînceperea vieţii după o furtună : cotcodăcitul găinilor, strigătul zarzavagiului, care se pusese la adăpost, deschiderea zgomotoasă a ferestrelor care fuseseră închise şi, la urmă, clinchetul clopoţeilor şi scîrţîitul roţilor unui cărăuş care îşi reia drumul“ [1]. Reducţie atît de impresionistă a lui Leopardi, încît pare să citească aici transpunerea în proză a unora din *myricae*. Dar observaţiile cele mai iluminante nu sînt acestea, deşi cunoscute şi oarecum scontate. Sînt cele referitoare la copilăria poetului din Recanati. Giacomo a avut o copilărie fericită, într-o casă a lui, împărţită între jocuri, zburdălnicii şi studii : „poetului durerii i-a lipsit în copilăria sa un pic de durere“ [2]. Dar viaţa lui în familie între preceptor, studii, examene şi întreceri şi zbenguială a trecut ca într-un colegiu. De aici neînţelegerea cu tatăl pe care el îl vedea mai degrabă ca pe un superior decît ca pe un părinte. Era cu mult mai bine dacă ar fi fost cu adevărat într-un colegiu, în tristeţea solitudinii ar fi plîns după familia îndepărtată : „Îmi amintesc ce strîngere de inimă simţeam cînd noaptea, într-o veghe tristă, ajungea pînă la mine bătaia ceasurilor care chemau la rugăciune. Era glasul oraşului străin, nu cel

[1] Ibid., pp. 61—62.
[2] Ibid., p. 66.

al tîrgului natal. Şi eu mă gîndeam la tata şi la mama" [1]. Apoi dorinţa exagerată de glorie, insuflată şi alimentată de tată, care l-a împins pe tînăr să aleagă mai degrabă nefericirea decît să rişte mediocritatea. Din această cauză Leopardi este poetul copilăriei, al *anotimpului plăcut*, cum îl numeşte el. Şi n-a avut parte decît de copilărie : „Chiar şi înfăţişarea îl trăda, nu se ştia dacă era a unui copil sau a unui bătrîn ; a unui tînăr n-a fost niciodată" [2]. Tot de bătrîn sau de copil erau „unele gesturi, unele repulsii, unele reţineri de ale sale" [3]. De copil erau iubirile sale, care „se aseamănă cu acele mari afluxuri de sînge pe care le-a încercat fiecare cînd era copil... Nerina şi Silvia sînt fetele care se văd departe, de la fereastra colegiului, sau se revăd de aproape, la plimbare, cu o tresărire care te face să rămîi încremenit, cu o flacără ce te îngheaţă" [4]. Copilăria a fost singura sursă atît a poliţicii cît şi a filozofiei sale. Din această cauză el este cel mai mare poet de după Dante : „singurul copil pe care Italia îl are printre poeţii săi" [5]. Dar dacă el ar fi încercat un pic mai multă durere care l-ar fi făcut să îndrăgească mai mult familia, casa şi tîrgul natal ? Dacă tatăl ar fi aţîţat mai puţin gustul pentru lucrurile de seamă, eroice, şi mai mult dragostea în sufletul fiilor săi ? N-am fi avut „un Leopardi mai legat de ceea ce totuşi este el, de amintirile copilăriei ? mai poet decît ceea ce noi de abia putem visa că poate să fie ?" [6] Aşadar, aici nu mai este copilul acela care se găseşte în toţi oamenii şi care rămîne şi atunci cînd ei devin adulţi şi li se îngroaşe vocea, ci este copilăria reală care rămîne doar ca amintire şi ca părere de rău a unei vîrste fără întoarcere. Distincţia este importantă şi ne vom opri asupra ei în continuarea argumentaţiei noastre. Ultima operaţie de *reducţie* Pascoli o face cu filozofia leopardiană. Conştiinţa umană n-a dat încă un răspuns la întrebările păstorului rătăcitor. Giacomo, „după toată agitaţia provocată de revoluţie

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 71.
[3] Ibid.
[4] Ibid.
[5] Ibid., p. 85.
[6] Ibid., p. 70.

și de imperiu... era peste măsură de dezamăgit de eforturile umane de a atinge o fericire de neatins și nu mai credea nici în progres și nici în știință" [1]. Dar pesimismul său fără speranță se termina cu un cuvînt de iubire: „Noi sîntem cu toții bolnavi; să ne ajutăm atunci între noi nefericiții, să ne apărăm, să ne iubim!" [2] Același cuvînt cu care, șaizeci de ani mai tîrziu, după noi revoluții și noi progrese, se termină și pesimismul pascolian. Tocmai de această ultimă parte se leagă cea de a doua lectură leopardiană, aceea de la Roma, dedicată *Ginestrei,* florii parfumate care răsare dintr-un deșert de lavă și de cenușe. Leopardi negase totul: gloria, iubirea, frumusețea, patria, progresul. Singura realitate, singurul adevăr pentru el era moartea. Dar el simțea că principiile sale nu erau toate negative și se mira că cititorii săi nu au înțeles marea afirmație ce deriva din această filozofie negativă. Scrie *Ginestra* pentru a da o mai mare organicitate acelor principii și în parte pentru a le corecta. Astfel „el susține că în filozofia sa există un principiu pe care se poate ridica un sistem de morală stabil; și acest principiu este conștiința micimii și fragilității noastre" [3]. Tocmai din conștiința nefericirii noastre și a morții — pe care numai oamenii o au dintre toate ființele vii — izvorăște necesitatea de a domoli urile și neînțelegerile, de *a da și a aștepta un ajutor imediat și eficace cînd pericolele se țin lanț și o dată cu ele neliniștea cauzată de luptele comune.* De aici, mila, bunătatea, dragostea. Leopardi este prin urmare poetul unei lumi ce n-a venit încă. El este un precursor. A prevăzut revoluțiile naționale, a prevăzut și neajunsurile vremurilor noastre, întunecatele secesiuni sociale, dar el privește specia umană de la o asemenea înălțime încît nu poate observa diferențele de condiții, de fracțiuni, de popor sau de rasă. De aici el nu le poate vedea decît la fel. La sfîrșitul discursului său, Pascoli, cu aparentă obiectivitate, ne spune că el nu vrea nici să afirme și nici să nege validitatea principiilor leopardiene. În realitate (lăsînd la o parte problema

[1] Ibid., p. 83.
[2] Ibid., p. 84.
[3] Ibid., p. 101.

în ce măsură aparţin ele în mod efectiv poetului din Recanati) aceste principii apar ca aparţinînd *filozofiei* pascoliene. Şi, într-adevăr, el se grăbeşte să adauge că, adevărate sau nu, trebuie să le tezaurizăm pentru că sînt făcute „ca să domolească ura" [1]. Dar şi mai interesantă decît aceste poziţii pe care le vom regăsi în alte scrieri pascoliene — îndeosebi decît conştiinţa morţii ca principiu al bunătăţii — este o afirmaţie care ne dezvăluie un sentiment profund al său, judecata despre lumea care îl înconjura: „Mai înainte ca Italia să fi început să se formeze, el auzea zgomotul unei maree îndepărtate. Aceea pe care noi o ascultăm acum cu adîncă teroare, cu adîncă tristeţe, cu adîncă îndoială, el o auzea încă de pe atunci. Italia s-a format şi deasupra capetelor noastre fîlfîie presimţirea unui dezastru; a unui dezastru care e pe punctul de a lovi specia umană; a unui dezastru în faţa căruia faptul că Italia s-a format echivalează pentru noi cu situaţia în care se găseşte un ţăran ce şi-a pus la adăpost grîul în faţa ameninţării unei furtuni care va duce cu ea casa şi tot ce are" [2]. În cursul analizei noastre vom reveni asupra acestui adînc sentiment de groază în faţa viitorului. Pentru moment trebuie să mă refer la alte două scrieri: *Eco di una notte mitica* (publicat în *Vita italiana* din 25 august 1896) [3] şi comemorarea lui Diego Vitrioli din 27 iunie 1898 [4]. În primul, care se referă la faimoasa noapte a încurcăturilor şi a subterfugiilor din *I Promessi Sposi*, Pascoli crede că poate identifica izvorul manzonian într-o altă noapte faimoasă, cea a căderii Troiei descrisă de Virgiliu. Dar nu acest lucru interesează, ci două afirmaţii care le preced şi le confirmă pe acelea din *Fanciullino*. În primul rînd că scriitorul „nu poate inventa cu adevărat, căci el nu este

[1] Ibid., p. 104.

[2] Ibid., p. 104. În legătură cu aceasta, cf. G. Petronio, *Variazioni su una lirica del Pascoli, La poesia*, comunicare la Congresul de studii pascoliene de la Bologna (martie 1950). Pentru aceasta ca şi pentru alte comunicări pe care le vom folosi, nu vom putea da alte indicaţii pentru că *Actele* Congresului nu au fost încă publicate.

[3] Acum în *Prose*, ed. cit., pp. 124—137.

[4] Ibid., pp. 155—164.

natura sau Dumnezeu" [1] şi că, de altfel, chiar dacă ar putea inventa, „cititorul nu i-ar fi de loc îndatorat pentru acest lucru şi i-ar respinge opera" [2]. În al doilea rînd că tocmai în episodul mamei Ceciliei şi în comparaţia cu floarea, Manzoni a creat, în mod original, adică acolo unde apare mai evidentă imitaţia din poezia antică şi modernă. A creat pentru că a adăugat un amănunt nou, bobocul care cade o dată cu floarea care a înflorit : „Un lucru mărunt ? Aceste lucruri mărunte sînt poezia, şi numai acestea. Cele mari sînt adesea învăluite în retorică, care este o frumoasă, o foarte frumoasă artă, dar nu e poezie" [3]. Şi în comemorarea poetului *de limbă moartă* Diego Vitrioli sînt reafirmate unele idei pe care am început să le cunoaştem. Astfel, poetul este „un fel de creator" [4] care prin cuvîntul său luminează obscuritatea ce ne înconjoară. „Desigur, steaua şi floarea, timpul senin şi furtuna existau şi înainte ca poetul să fi vorbit de ele, iar voi aveaţi ochi pentru a le vedea ; dar voi nu le priveaţi şi lucrurile frumoase erau ca şi cum n-ar fi existat ; cuvîntul său a fost acela care le-a creat pentru voi." [5] Din această cauză poetul are o înaltă funcţie socială : „Pentru că sufletul nostru se deformează din cauza presiunilor realităţii şi are nevoie de frumuseţe, şi se înrăieşte văzînd spectacolul mizeriei nemeritate şi al fericirii nedemne, şi are nevoie de dreptate, şi se consumă de invidie şi se distruge de milă, şi are nevoie de purificare" [6]. Poetul poate dezvălui frumuseţea şi poate convinge justiţia, poate înfăptui eliberarea noastră. Firește, dacă e doar poet şi-şi propune drept scop poezia. Pentru că dacă vrea să agite mulţimile şi să sufle în trîmbiţe sfîrşeşte prin a respinge de la sine în loc să atragă. Poezia este o muzică slabă, ca sunetul unei harpe, de care trebuie să te apropii ca s-o auzi ; ea nu excită, ci consolează : „ea vorbeşte cînd unuia cînd altuia, într-un loc şterge o la-

[1] Ibid., p. 128.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p. 130.
[4] Ibid., p. 156.
[5] Ibid.
[6] Ibid., p. 159.

crimă, într-altul adaugă un surîs, cu o delicată modestie, ca o binefăcătoare tăcută" [1].

Nu cu mult deosebită în substanţă este imaginea despre poezie care ne este oferită de foarte cunoscuta poezie ce deschide *Canti di Castelvecchio,* scrisă aproape în acelaşi timp cu *Fanciullino* [2]. Lampa *care arde blînd* şterge o lacrimă într-un loc şi adaugă un surîs în altul, şi ea este slabă şi modestă şi luminează şi umple umila viaţă de toate zilele a oamenilor sărmani şi îl mîngîie pe călătorul de pe drum, *în timp ce inima lui plînge palida cale a vieţii.* Asupra acestei imagini a poeziei va trebui să ne oprim atenţia pentru că ne va fi de folos în continuare.

Dar dintre poeziile din acea perioadă (între 1896 şi 1898), cele mai importante, nu atît pentru profitul poetic, ci pentru îmbogăţirea programatică a teoriei susamintite, sînt poeziile politice. *A Ciapin* [3], scrisă cu ocazia înfrîngerilor noastre din Africa, unde vedem un Pascoli colonialist şi expansionist şi unde, e bine să ne notăm, sînt folosite pentru prima dată cuvinte şi imagini neobişnuite pentru poetul nostru : de la *mînia ţinută în frîu* şi de la *gîndul neîntrerupt şi întunecat al răzbunării* ce trebuie păstrat laolaltă cu *vinul roşu* pus deoparte pentru întoarcerea eroului, la Galliano care se întoarce *înfăşurat în steagul său.* (Legat de aceasta, nu trebuie uitat că Pascoli a fost prezent cu o poezie intitulată *Crisantemi* [4], în numărul special din *Convito,* închinat răniţilor din războiul din Africa). *La quercia d'Hawarden* [5], scrisă cu ocazia morţii lui Gladstone (19 mai 1898), nu se impune nici prin calităţile sale artistice şi nici prin felul în care îl reprezintă pe Gladstone. Pascoli îl vede pe marele om politic englez cu ochii unui om din Risorgimento care nu uită cum judecă el guvernul Bourbonilor şi deciziile Conciliului Vaticanului din 1870, nici campaniile sale împotriva

---

[1] Ibid., p. 162.

[2] Publicată în *Marzocco* din 9 ianuarie 1898, acum în G. Pascoli, *Poesie,* Milano, Mondadori, 1954, pp. 443—446.

[3] Inclusă apoi în *Odi e Inni,* cf. *Poesie,* ed. cit., pp. 816—817.

[4] E vorba de numărul din februarie 1896 ; *Crisantemi* a fost apoi inclusă în *Odi e Inni* (pp. 833—834).

[5] Apoi în *Odi e Inni* (pp. 797—798).

atrocităţilor comise de turci care, la aproape nouăzeci de ani, l-au împins să scrie şi să ia parte la mitinguri, nici politica sa consecvent liberală şi pacifistă. Astfel Gladstone este *copacul mort al libertăţii* care fremăta pe mormintele sclavilor, care privea în el tot ce era bine şi adevăr. Pînă aici, prin urmare, nimic foarte original. Este interesantă, în schimb, descrierea timpului prezent, a furtunei care a şi început să se apropie, tocmai acum cînd moare marele bătrîn :

già nel ciel di brage
dai quattro punti l'avvenir s'annera.
Vento di guerra, vortice di strage
corre la terra, e le speranze sante
nel cielo oscuro volano randage.
È un gran deserto, tutte cose infrante,
sotto la nube che sibila e va,
la terra dove tu stavi gigante. [1]

Unde revine groaza faţă de viitor pe care am subliniat-o mai înainte şi care domină întunecata reprezentare a lui Bismarck din oda ce i-a fost dedicată (tot în 1898) [2]. În *Il Carcere di Ginevra* [3], avînd ca pretext asasinarea împărătesei Elisabeta a Austriei care a avut loc la Geneva, la 10 septembrie 1898, de către anarhistul Luigi Lucheni (unde trebuie văzut, însă, şi un reflex al mişcărilor populare italiene din acelaşi an şi al reprimării lor nemiloase), totul se învîrte în jurul ideii foarte cunoscute că toţi sîntem muritori şi nefericiţi şi că, prin urmare, singurul lucru înţelept este dragostea, ajutorul şi sprijinul pe care trebuie să ni-l dăm unul altuia :

E l'odio è stolto, ombre dal volo breve,
tanto se insorga, quanto se incateni :
è la *Pietà* che l'uomo all'uom più deve ;
persino ai re ; persino a te, Lucheni. [4]

---

[1] Ibid., p. 798.
[2] Apoi în *Odi e Inni* (pp. 798—800).
[3] Ibid., (pp. 820—825).
[4] Ibid., p. 825.

Dar există şi ideea caracterului sfînt al suferinţei, al superiorităţii de a fi oprimaţi şi inocenţi, al tezaurului pe care îl reprezintă durerea şi lacrimile : prin cuvinte care manifestă aproape un ataşament faţă de acea durere, un *gust* al suferinţei ; ai *renegat durerea ta cea sfîntă ; ai fugit de nenorocirile tale ; tezaurul acela de lacrimi neşterse şi nevăzute ; erai victima cea dulce.* Adelchi în faţa dilemei dintre *a face o nedreptate sau a o îndura* nu găsea altă soluţie decît moartea. Pascoli simte valoarea morală a suferinţei şi chiar şi satisfacţia ce poate deriva din ea : de a fi umiliţi şi obidiţi şi de a avea dreptul de a ierta. Este una din trăsăturile psihologiei şi concepţiei pascoliene care nu trebuie trecută cu vederea. În sfîrşit, imnul *Pace* [1], tot din 1898, rezumă motivele arătate pînă acum. În realitate este un imn închinat Morţii care, prin prezenţa sa, face să înceteze orice ură şi inspiră pacea :

Chi spira nei giovani fieri
quel soffio di voce sí pia ?
nel tremulo vecchio che ieri...
cessò di tremare per via ?
nell'umile donna che ancora...
l'aspettano i figli col pane ?
nei bimbi... destati all'aurora
da suon di mortai, di campane,
da grida di festa ?... chi spira,
fratelli, a quel pianto, a quell'ira
quel grido sí fievole e forte ?
Fratelli, la Morte. [2]

Şi se termină cu un apel la fraternitate, la concordie, la iertare :

Lasciate alla Morte la messe
degli uomini ! O popolo umano,
nei campi che il fato ti elesse,
tu mieti pensoso il tuo grano !

[1] Ibid., pp. 855—858.
[2] Ibid., p. 856.

Non sangue, non lagrime ! Il sangue
lasciatelo nelle sue vene !
Schiudete la carcere esangue,
sciogliete le ignave catene !
Lasciate la morte alla Morte !
Voi stando su l'orride porte
gridate : „Tu sei ciò ch'io sono !
fratello, io perdono !" [1]

Trăsăturile demne de atenție ale poeticii pascoliene, așa cum a fost ea teoretizată în *Fanciullino* și în alte scrieri din acei ani, s-ar putea prin urmare rezuma astfel : poetul coincide cu copilul care este în toți oamenii (și de aici, printr-o trecere facilă, ideea că poezia constă mai cu seamă în *amintirea copilăriei*) ; poezia nu se inventează ci se descoperă, pentru că ea se găsește în lucrurile care ne înconjoară, chiar și în cele mai umile și obișnuite, ba mai mult, se găsește într-un *amănunt* al acelor lucruri pe care numai poetul știe să-l vadă ; poezia nu are un caracter rațional, ci intuitiv, tot așa cum intuitiv este modul de cunoaștere și de judecată al copiilor ; poezia are nevoie de o limbă precisă care să denumească fiecare lucru cu numele său ; poezia trebuie să fie spontană și antiliterară și nu trebuie să suporte greutatea unor mari structuri culturale sau logice sau ideologice, trebuie să fie *pură* și nu *aplicată ;* poezia nu trebuie să-și propună un scop moral, civil sau umanitar, pentru că ea, prin natura ei, numai prin faptul că este poezie, are o funcție civilă și morală ; într-adevăr, poezia îl convinge pe fiecare om să se mulțumească cu puțin și, în fața destinului comun de a fi muritori și în fața nefericirii comune și a noii furtuni ce pare să se strîngă deasupra umanității, îl împinge să lase deoparte orice ură și să-l socoată frate pe celălalt om ; poezia se poate naște din suferință și niciodată din samavolnicie.

*

[1] Ibid., p. 858.

E greu de înţeles cum această poetică a putut să fie luată, uneori, drept o anticipare a esteticii crociene. Desigur, există unele date aparente care le sînt comune : caracterul nonraţional al poeziei, distincţia dintre poezie şi oratorie, opoziţia dintre poezie şi nonpoezie, concepţia vichiană despre poezie ca rod al unei forme aurorale a cunoaşterii. Dar cele două puncte de plecare se află la antipozi. Pascoli crede în existenţa obiectivă a lucrurilor pe care poetul trebuie doar să le descopere, prin urmare pleacă de la o concepţie încă pozitivistă asupra lumii. Croce nu crede în existenţa obiectivă a lucrurilor, reţine că ele sînt doar reflexul activităţii subiectului şi concepe poezia ca pe o pură creaţie fantastică, adică pleacă de la o concepţie asupra lumii întru totul idealistă. Croce distinge poezia de oratorie socotind că poezia nu are o valoare *practică* (persuasivă, incitativă sau constructivă). Pascoli distinge poezia de oratorie prin faptul că poezia, prin natura ei ar avea o mare valoare umană, politică şi morală. Croce face distincţia dintre poezie şi nonpoezie prin aceea că încearcă să izoleze datul poetic de intruziunea altor elemente, cu caracter logic sau practic, valabile în domeniile lor respective, dar nelalocul lor în domeniul poeziei. Pascoli distinge poezia de nonpoezie prin aceea că încearcă să absoarbă din nou în poezie toate valorile şi în nonpoezie tot ceea ce nu este valoare (nu numai ceea ce este urît, ci şi ceea ce este rău, fals etc.) şi, prin urmare, să se apropie de o concepţie romantico-decadentă a poeziei *absolute* sau a poeziei *pure*. Experienţa de *gust* fundamentală care se află la baza esteticii crociene este aceea a poeziei carducciene ; experienţa de *gust* a copilului este, evident, aceea a poeziei pascoliene (după cum se ştie, antitetică poeziei maestrului). Concepţia asupra lumii care inspiră teoria despre artă a filozofului din Abbruzzi este organică, armonică, optimistă, cea a lui Pascoli este împrăştiată şi pesimistă. Croce îl critică pe Vico tocmai pentru faptul că a materializat descoperirea poeziei ca creaţie fantastică, făcînd-o să coincidă cu o perioadă din istoria umanităţii. Pascoli tinde, ulterior, să materializeze acest concept, făcînd să coincidă într-un fel poezia cu o perioadă din viaţa omului, cu copilăria. De altfel Croce a văzut imediat şi bine, în acest caz,

diferența dintre estetica sa și aceea a poetului romagnol, cînd a ținut să afirme : „E evident, în ceea ce privește doctrina estetică, că Pascoli a făcut o confuzie luînd drept altceva și confundînd copilăria ideală care e proprie poeziei, care se liberează de interesele contingente și se fixează extaziată în lucruri — copilăria care e imagine a contemplației pure — cu copilăria realistă, care se învîrte într-o lume mică pentru că nu cunoaște și nu este în măsură să domine alta mai întinsă. Și echivocul l-a făcut chiar să nege aproape întregii arte caracterul de artă pură ; să distingă arta de fantezie limitînd-o la sentiment și să mutileze însuși sentimentul limitîndu-l numai la un sentiment care să nu fie erotic sau pasional, la sentimentul idilic" [1].

Dacă premisele acestei poetici a copilăriei nu trebuie confundate cu acelea care au dus la nașterea esteticii crociene, ele nu trebuie nici să fie identificate cu cele ale poeticii dominante din ultimele decenii ale secolului : poetica veristă. Și în acest caz există multe elemente comune : credința în obiectivitatea lucrurilor, reproducerea aproape fotografică a amănuntelor, tendința spre reprezentarea unei lumi umile în manifestările ei de toate zilele, gustul pentru folclor și pentru poezia populară, armonia dintre *tonul* poetic și narativ și tonul *vorbit*, filozofia pozitivistă ca concepție generală despre lume. Și de data aceasta raporturile sînt reale, nu pur cauzale sau imaginare ca în cazul lui Croce, atît de reale încît au avut fără îndoială, după cum vom vedea, o influență determinantă în dezvoltarea poeziei pascoliene. Faptul că formația lui Pascoli a fost în esența ei pozitivistă nu cred că poate fi pus la îndoială. O confirmare ulterioară e dată — dacă mai era nevoie — de observațiile lui Vischi privitoare la originile unora din poeziile pascoliene [2] : *Rassegna scientifica* a lui Paolo Mantegazza din *Nuova Antologia*, volumul lui Luigi Paolucci *Sulle voci degli uccelli in ordine alla fisiologia e alla biologia*, apoi *Minerva, rivista*

[1] B. Croce, *Giovanni Pascoli*, în *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1954, vol. IV, p. 124.

[2] L. Vischi, *Fonti scientifiche pascoliane*. Comunicare la Congresul de studii pascoliene, loc. cit.

delle riviste, studiile dr. Luigi Robison despre caracterele sălbatice ale animalelor domestice, volumul lui Victor Meunier *Les Singes domestiques* şi, în sfîrşit, *Enciclopedia Pomba* a lui Boccardo, Figuier, Brehm, Savi, Emery, *Astronomia popolare,* Flammarion ş.a.m.d. Pozitivist era mediul universitar din care provenea şi în care trăia Pascoli, pozitiviste erau cercetările erudite ale unor oameni pe care îi admira ca Rajna, Cian, Nigra, Pitrè, impregnată de pozitivism era chiar mişcarea socialistă de care va continua să se simtă legat toată viaţa. De inspiraţie pozitivistă — dar legate, evident, şi de marea tradiţie romantică — erau şi acele studii despre poezie şi despre tradiţiile populare care au cunoscut o perioadă de înflorire în jurul lui 1880, îndeosebi, şi care au influenţat în mare măsură formarea *Myricae*-lor. Dar nu trebuie să uităm că ultimul deceniu al secolului este caracterizat tocmai de criza mişcării pozitiviste şi de apariţia unor curente spiritualiste şi idealiste. Şi nu trebuie să uităm că Pascoli participă în mod zgomotos la această criză prin studiile care-i stăteau probabil cel mai mult la inimă, studiile danteşti. Studii pe care chiar Pascoli le făcea impopulare prin tonul inspirat şi exaltat cu care le prezenta, care poate că nu aduc o contribuţie apreciabilă la exegeza poemului sacru, dar care pleacă de la un principiu metodic cu totul opus aceluia al şcolii pozitive, şi în general al interpreţilor din secolul nouăsprezece, democraţi burghezi şi laici, ai *Divinei Comedii.* Principiul care însufleţeşte *Minerva oscura, Sotto il velame* şi *La mirabile visione* este că nu se poate pătrunde în mintea lui Dante decît dacă se reconstruieşte intuiţia lui eticoteologică, că nu pot fi înţelese personajele sale în „ţesătura lor psihologică" decît dacă se lămureşte „configuraţia morală a păcatelor care se pedepsesc în Infern şi se ispăşesc în Purgatoriu" [1].

Nu ne interesează în cazul de faţă faptul că acest principiu metodic l-a făcut să se împotmolească ulterior într-o serie de explicaţii alegorice dificile nu numai de acceptat, ci şi de urmărit (insuccesele unora din lecturile sale danteşti

[1] S. Battaglia, *Gli scritti danteschi di G. Pascoli,* comunicare ţinută la Congresul de studii pascoliene, loc. cit.

sînt cunoscute). Ne interesează, în schimb, să subliniem că reconsiderarea lumii de dincolo ca realitate autentică pentru Dante, şi nu ca simplă ficţiune poetică, conducea spre un studiu al structurii teologice şi al premiselor religioase şi morale ale *Comediei* puţin cunoscut criticii pozitiviste.

Un alt aspect al desprinderii lui Pascoli de pozitivism trebuie căutat în funcţia subalternă pe care o rezervă ştiinţei. În acest sens discursul său intitulat *L'era nuova* [1] este semnificativ. În aparenţă este o apărare a ştiinţei împotriva acelora care contrapun dezvoltării şi progresului ei de netăgăduit faptul că nu a reuşit să micşoreze nefericirea omenească, să elimine singura problemă cu adevărat teribilă, aceea a morţii. „Să călătoreşti mai repede, să fii încunoştiinţat şi să încunoştiinţezi mai repede, să dobîndeşti cîteva comodităţi în plus, ce însemnează toate acestea dacă nu o şi mai mare părere de rău în faţa morţii ?" [2] A greşit atunci ştiinţa ? Nu, răspunde Pascoli, ştiinţa a creat premisele unei noi ere, poezia este aceea care a dat greş. Pentru că poeziei îi revine sarcina *de a transforma ştiinţa în conştiinţă.* O aparentă apărare a ştiinţei, după cum se vede, dar în realitate o subordonare a ştiinţei faţă de poezie. De altfel, verismului pascolian — cel puţin în manifestările sale cele mai mature — îi lipseşte întotdeauna încrederea în valoarea ştiinţifică (în afară de cea poetică) a reconstrucţiei obiective a realităţii. Din această cauză reprezentarea sa nu este niciodată fotografică sau pur descriptivă. Din această cauză la el căutarea a ceea ce este particular se deosebeşte profund de aceea a scriitorilor veriştі : pentru că aceştia caută *toate trăsăturile particulare* utile unei reprezentări depline şi obiective a scenei, în timp ce el descoperă *acea trăsătură particulară* în care i se pare că ar fi conţinută poeticitatea lucrului în ansamblul ei. Din această cauză, în sfîrşit, Pascoli ocoleşte reprezentarea a ceea ce este urît, josnic, murdar, cărora aceleaşi prejudecăţi pozitiviste le uşurau intrarea în proza veristă, iar copilul său afirmă că, într-adevăr, caii eroilor „păş-

[1] Cf. G. Pascoli, *Prose,* ed. cit., pp. 107—123.
[2] Ibid., p. 112.

teau, năduşeau şi făceau spume“ [1], dar nu spune niciodată că se băligau în grajd.

Dar trăsătura caracteristică cea mai izbitoare a *copilului* (e clar că folosim acest termen pentru a indica ansamblul poeticei pascoliene) este aceea de a se prezenta într-un mod absolut antitetic faţă de supraomul dannunzian. Faptul este singular pentru că tocmai în acei ani Pascoli gravita în jurul unor centre culturale tipic dannunziene. În primul său an de viaţă, *Convito*, pe lîngă manifestul supraomului *Le vergini delle rocce*, a publicat trei poeme de-ale lui Pascoli, *Gog e Magog*, *Alexandros* şi *Solon* [2] şi, în mai multe numere, *Minerva Oscura* [3]. Primul poem putea fi înţeles şi ca o variaţie pe temele enunţate în prezentarea revistei. Hoardele barbare ce se înghesuie la poarta Occidentului şi, după o scurtă teamă superstiţioasă, o doboară şi se revarsă urlînd în cîmpie şi în albele oraşe de pe lîngă fluvii ar putea, desigur, să reprezinte acel „tulbure val de vulgaritate ce acoperă acum tot pămîntul privilegiat unde Leonardo a creat femeile sale imperioase şi Michelangelo eroii săi neîmblînziţi“ [4] sau reîntoarcerea acelor vremuri obscure „cînd din ţinuturi foarte îndepărtate au venit Barbarii... şi în goana lor pustiitoare au doborît toate imaginile Frumuseţii şi au şters toate urmele Gîndirii“ [5]. Dar poate că se potrivesc mai mult cu obscurul sentiment pascolian al unei catastrofe iminente care ar tîrî cu ea întreaga umanitate, sentiment de care am mai vorbit şi care, o să vedem, are o mare importanţă în poetica şi în poezia lui Pascoli. Dar *Alexandros* şi *Solon* contrazic făţiş programul revistei *Convito*. Observaţia lui Goffis este justă : „Alexandru este adversarul lui Gog şi Magog, Inteligenţa ce tinde să domine lumea, să o cucerească ca pe un vis aristocratic de frumuseţe, să urmărească soarele ce arde tot mai

[1] Ibid., p. 30.

[2] Care au intrat şi au făcut parte din *Poemi conviviali* (G. Pascoli, *Poesie*, ed. cit., pp. 616—773).

[3] Acum în G. Pascoli, *Prose*, vol. II, *Scritti danteschi*, Milano, Mondadori, 1952, pp. 1—215.

[4] Cf. G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, ed. cit., vol. I, p. 453.

[5] Ibid., p. 453.

departe, în timp ce lumea vulgarității, Gog și Magog, forțele misterioase, urlă în jurul lui :

> Egli ode belve fremere lontano,
> egli ode forze incognite, incessanti,
> passargli a fronte nell' immenso piano,
> come trotto di mandre d'elefanti. [1]

Alexandru personifică invitația pe care D'Annunzio o adresa intelectualilor de a-și concentra toate energiile pentru „a susține prin mijloace militare cauza Inteligenței contra barbarilor" [2], dar Pascoli primind-o o și limitează :

> ... era miglior pensiero
> ristare, non guardare oltre, sognare :
> il sogno è l'infinita ombra del vero. [3]

În anul următor apăreau primele numere din *Marzocco*, revistă redactată și ea de un grup de tineri care resimțeau puternic fascinația lui D'Annunzio : iar Pascoli a colaborat la ea cu asiduitate vreme de mai mulți ani (de altfel în *Marzocco* a apărut în foileton, după cum am văzut, *Il fanciullino*). Relațiile dintre Pascoli și D'Annunzio erau în acea perioadă foarte amicale. Ruptura se va produce mai tîrziu, în ianuarie 1900, și nu din vina lui D'Annunzio. Trebuie să recunoaștem că atitudinea Făcătorului de imagini față de Pascoli a fost întotdeauna foarte leală. Și în vreme ce în opera dannunziană întîlnim o serie de judecăți asupra poetului nostru care arată că poetul abruzzez urmărea cu mare atenție producția poetică a amicului său, nu se poate spune același lucru despre poetul romagnol, ale cărui judecăți asupra lui D'Annunzio sînt întotdeauna mai degrabă vagi.

În orice caz, *copilul* se prezintă ca opusul supraomului : la unul desfrîul — la celălalt inocența, la unul violența — la celălalt blîndețea, la unul tonul exaltat — la celălalt gla-

---

[1] C. F. Goffis, *Un capolavoro dello stile liberty : I poemi conviviali*. Comunicare făcută la Congresul de studii pascoliene, loc. cit.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

sul stins, la unul obiectele şi peisajele cele mai exotice şi stranii — la celălalt obiectele şi peisajele de toate zilele, la unul luxul — la celălalt sărăcia, la unul setea de dominare — la celălalt suferinţa. Şi această opoziţie atît de netă este cu atît mai singulară cu cît nu avem pe de o parte un *poeta vate* care-şi propune o misiune naţională sau socială, iar pe de altă parte un *poet pur* care nu face altceva decît să-şi cultive mica plantă a sentimentelor sale intime şi a poeziei sale, ci avem în faţă doi poeţi care îşi fixează, amîndoi, o misiune, care atribuie amîndoi poeziei lor o funcţiune civilă, care caută, amîndoi, legătura cu marea masă a publicului. Unul stînd pe scenă şi celălalt în culise, unul urcîndu-se pe piedestal pentru a fi mai bine văzut — celălalt strecurîndu-se printre oameni fără să caute să fie remarcat, unul declamînd — celălalt abia şuşotind. Dar şi unul şi altul *vates*.

Nimeni nu pare a pune la îndoială faptul că Pascoli şi-a propus o misiune civilă şi umanitară [1]. De altfel, după cum am văzut, *Il fanciullino* ca şi nenumărate alte afirmaţii ale sale şi o bună parte din poezie sînt, în acest sens, o mărturie fără echivoc. S-a căutat, în schimb, printr-o operaţiune analogă celei efectuate în cazul supraomului, să se separe datele ideologice de cele ale poeziei, primele fiind considerate ca elemente străine şi perturbatoare, veleităţi practice care nu făceau altceva decît să tulbure limpezimea vînei poetice. S-a operat astfel o discriminare întru totul arbitrară, deoarece elementele ideologice, politice şi umanitare din *Il fanciullino* se află, faţă de poezia pascolină, în acelaşi raport în care, în alte opere, se află structura faţă de poezie, şi dacă e adevărat că nu în ea, ca atare, trebuie căutat caracterul poetic al operei, e tot atît de adevărat că acest caracter nu poate fi înţeles decît privită prin ea. Departe de noi, aşadar, ideea că cel mai bun Pascoli trebuie căutat în *Odi e Inni* sau în *Poemi italici e canzoni di Re Enzio* sau, în general, în poeziile cu caracter moralizator şi filozofic ; dar e la fel de departe ideea că poezia sa poate fi înţeleasă lăsînd la o parte aceste idei sau poziţii morale şi teoretice.

[1] Cf. în legătură cu aceasta A. Gramsci, *Il Risorgimento*, ed. cit., p. 208.

Tocmai de aceea am vrea să atragem atenţia că, privit de aproape, între *copil* şi unele elemente *reale* ale situaţiei italiene există o legătură care, după cum am văzut, lipseşte cu desăvîrşire în cazul supraomului. Naţionalismul dannunzian este pur retoric, ia naştere direct, exaltîndu-l şi complicîndu-l, din acel naţionalism şi imperialism al intelectualilor care a înflorit după '70, căruia nu-i corespundea o posibilitate efectivă de expansiune a ţării noastre. Naţionalismul pascolian se hrăneşte, cu toate că le deformează, din alte elemente care corespundeau unor probleme reale ale societăţii italiene şi care îi conferă o fizionomie particulară. Va fi necesară, prin urmare, o reconstituire, mai precisă decît s-a făcut pînă acum, a dezvoltării şi a trăsăturilor fundamentale ale ideologiei pascoliene.

*

Originile poziţiilor ideologice ale lui Pascoli trebuie căutate în prima tinereţe, pe cînd era încă elev de liceu. Nu putem şti cîtă influenţă a avut asupra lui — şi în acest domeniu — învăţătura unui călugăr carduccian, părintele Francesco Donati (în anul şcolar 1870—1871, pe cînd frecventa primul an de liceu la Urbino), dar ştim, cu certitudine, că în anul următor, la Rimini, mediul în care trăia i-a insuflat simpatie pentru ideile socialiste şi revoluţionare (Rimini era un foarte însufleţit centru al stîngii revoluţionare, republicane şi anarhice). Într-adevăr, în octombrie 1872, scriind cantona pentru nunta principesei Anna Maria Torlonia cu prinţul Giulio Borghese [1] el găseşte modalitatea de a insera limpezi aluzii de nuanţă socialistă. În strălucirea acelei sărbători el nu vede „gloria ce-şi face cunună din suferinţele altora" şi nici pe aceea care cu numele de victorie „în măcel jubilează", căci, graţie iluminatului exemplu al prinţului, descendenţii săi îşi vor deschide la durere

> l'orecchio e il core
> né pungeranno con patrizie scede
> il poverello che per Dio lor chiede [2].

[1] Apoi în *Poesie varie* (cf. G. Pascoli, *Poesie*, ed. cit., pp. 1215—1218).
[2] Ibid., p. 1215.

Dar el exaltă mai ales opera de asanare şi ameliorare săvîrşită de Alessandro Torlonia „dezarmat şi singur" :

> mentre gli uomini insieme urtansi in guerra
> siccome li balestra oscuro fato
> e di seggi e corone
> per fredda ambizione
> si succia ognora al povero le vene
> sotto l'onesto vel di comun bene. [1]

Anii de studenţie la Bologna au contribuit, cu siguranţă, la consolidarea orientărilor cu caracter socialist ale lui Pascoli, chiar dacă nu există nici un document din care să rezulte că l-ar fi cunoscut pe Andrea Costa înainte de terminarea faimosului proces din 1876. Sentimentul de revoltă şi de disperare contra nedreptăţii societăţii şi a sorţii, care l-a îndemnat pe Pascoli să se înscrie în *Internaţională*, este pus de biografi pe seama morţii fratelui său Giacomo (12 mai 1876), singurul sprijin al familiei (şi care pe deasupra lăsa în urma lui o soţie şi doi copii). Este o explicaţie pur psihologică şi poate cam facilă, care tinde să prezinte adeziunea poetului la mişcarea revoluţionară ca pe o faptă nesăbuită, consecinţă a unei mari rătăciri interioare. În realitate, este mai probabil ca împrejurarea determinantă care l-a împins pe Pascoli să se înscrie în rîndurile *Internaţionalei* să fi fost procesul internaţionaliştilor, ecoul pe care l-a avut în opinia publică, prestigiul cu care au ieşit acuzaţii din acest proces. O confirmare se poate găsi în faptul că aceeaşi împrejurare a determinat înscrierea în rîndurile *Internaţionalei* a lui Severino Ferrari, care nu avea nici un motiv personal de revoltă împotriva societăţii. Procesul *internaţionaliştilor*, care a avut loc la Bologna şi a durat trei luni [2], a fost un mare eveniment urmărit cu un interes morbid de opinia publică. Faptele însele care-l provocaseră dădeau un nimb romantic şi sugestiv acuzaţilor. Era vorba de o revoluţie eşuată, ceva asemănător isprăvii lui Pisacane. Costa dăduse asigurări „că se poate conta pe treizeci de mii de oameni, pe patru mii

[1] Ibid., p. 1217.
[2] De la 16 martie la 17 iunie 1876.

de puști Wetterly și pe o mie de bombe tip Orsini" [1]. Cei din Romagna trebuiau să dea semnalul de începere al unui incendiu care ar fi trebuit să se întindă în toată peninsula. Iar Costa, chiar și atunci cînd poliția, în urma arestărilor, făcuse inofensivă rețeaua conspirației, continua să adreseze proclamații poporului și armatei, îndemnîndu-i să se alăture rebelilor. Prezența lui Bakunin, misteriosul revoluționar rus, adăuga o ultimă trăsătură de penel unui tablou sugestiv prin sine însuși datorită miilor de analogii risorgimentale. În realitate Costa a fost arestat cu două zile înainte de izbucnirea mișcării, coloana care a pornit de la Imola spre Bologna de abia avea cinci sute de persoane, în cea mai mare parte dezarmate, iar Bakunin a trebuit să fugă travestit în preot [2]. Dacă insurecția a însemnat un faliment, procesul, în schimb, a fost un triumf. Interogatoriul lui Andrea Costa a fost ascultat într-o tăcere pioasă de publicul care umplea aula pînă la refuz și, profitînd de ocazie, tînărul agitator a evocat în cuvinte pline de simțire diversele momente ale istoriei *Internaționalei* și a expus principiile care o inspirau [3]. Apoi a urmat depoziția lui Carducci ca martor în favoarea lui Costa, Carducci care a refuzat să jure pe Evanghelie pentru că o considera doar „o rămășiță a istoriei" și care a declarat că socoate firesc ca tinerii deosebit de înzestrați să se arunce în luptă atunci cînd nu era departe clipa în care o nouă formă de viață socială urma să-și croiască drum [4]. Și, în sfîrșit, pledoaria lui Giuseppe Ceneri, unul din cei mai mari și admirați avocați din Bologna : „Militînd sub alt drapel, străin de multe din ideile sale, lipsit de altele pe care eu le privesc ca pe niște iluzii, nu am ezitat însă nici o clipă să devin apărătorul lui. De ce, domnilor, mă aflu la această bară ? Pentru că cinstesc gîndirea chiar și în avînturile ei cele mai îndrăznețe, pentru că respect convingerile care pornesc dintr-un fond generos, pentru că am simpatie

---

[1] L. Lipparini, *A. Costa*, Milano, Longanesi, 1952, p. 76.

[2] Despre această revoluție eșuată cf. mai cu seamă A. Romano, *Storia del movimento socialista in Italia*, Roma, Bocca, 1956, pp. 135—165.

[3] Cf. L. Lipparini, op .cit., p. 94.

[4] Cf. A. Romano, op. cit., p. 94.

pentru firea severă, pentru caracterul franc şi leal al unui tînăr pe care, în aceste vremuri de corupţie precoce, de goană avidă după cîştiguri imediate, de trădări şi prefăcătorii josnice, îl văd încă din primii ani petrecîndu-şi nopţile nu în orgii nerușinate şi plăceri uşoare, ci în ostenitoarea căutare a adevărului ; îl văd cum se emoţionează în faţa spectacolului mizerabil al tristului destin la care e condamnată o mare parte a umanităţii, zbătîndu-se fără odihnă nu pentru a-şi procura bunăstare, cîştiguri şi favoruri, ci pentru a protesta împotriva nedreptăţilor sociale ; şi implicat în acest, daţi-mi voie să-l numesc *enorm,* proces, îl văd nu cerşind scuze mincinoase, nici recurgînd la retractări nedemne, ci asumîndu-şi deplina şi întreaga responsabilitate a actelor sale, reproducînd pe deplin şi în întregime profesiunea principiilor sale, afirmarea credinţei sale" [1]. Nu era oare acesta tabloul unui cavaler fără teamă şi prihană ? Iar verdictul de achitare nu sancţiona oare această opinie ? Prin urmare nu e de mirare că tocmai evenimentul acesta a grăbit procesul de maturizare al lui Pascoli şi al lui Severino Ferrari pînă la a determina aderarea lor la *Internaţională.* Desigur, ei erau socialişti „mai mult cu inima decît cu mintea", cum îi va scrie Severino lui Andrea Costa întrebîndu-l cam ce cărţi ar trebui să citească [2]. Iar sfaturile lui Andrea Costa nu vor merge cu mult mai departe de scrierile lui Bakunin, pentru că formaţia ideologică a anarhiştilor era şi ea destul de aproximativă. Acelaşi Andrea Costa se apropiase de *Internaţională* mai mult dintr-un impuls sentimental şi umanitar, decît dintr-o aprofundare ideologică : „Muncitori ? Lucrători ? Numai muncitori ? Numai lucrători ?" spunea el referindu-se la primele statute ale *Internaţionalei.* „Problema noastră era umană. O puneam din punct de vedere uman. Era omul. Umanizarea omului. Şi la aceasta contribuia educaţia noastră, capacitatea noastră intelectuală, formaţia noastră ca oameni. Răsturnarea morală care avusese loc în întreaga noastră fiinţă făcuse ca facultatea noastră de a îmbrăţişa şi cuprinde în noi universul să fie foarte mare. Între-

[1] Cf. G. Ceneri, *Opere,* Bologna, Zanichelli, 1891, vol. I, pp. 41—42.
[2] Cf. L. Lipparini, op. cit., p. 106.

gul univers : universul istoric și universul material. Era sfîrșitul prejudecăților, al îngustimilor de vederi. Totul putea, trebuia înțeles, explicat, iertat. Se lupta. Dar nu se ura. Nu se disprețuia. Era chestiune de mediu. Acțiunea noastră era din păcate limitată de împrejurările vieții. Dar perspectiva noastră era infinită. Cetățeni ai lumii și ai viitorului". [1] Este adevărat că ostilitatea manifestată de Mazzini față de Comuna din Paris contribuise la limpezirea unor diferențe profunde între socialiștii anarhici și republicani, este adevărat că însăși adeziunea inițială, cu totul sentimentală și ea, a lui Garibaldi la *Internațională* fusese urmată de multe rezerve pe care internaționaliștii italieni trebuiseră să le respingă (și, făcînd acest lucru, trebuiseră să precizeze unele din pozițiile lor). Dar bazele lor ideologice rămîneau în continuare mai mult nebuloase. Lui Garibaldi, care obiecta că este drept să-l desființezi pe preot, dar nu căsătoria, Andrea Costa îi răspundea : „Să-l desființezi pe preot ; fie, dar atunci să desființezi și actele preotului. Dacă preotul este o impostură, căsătoria este și ea o impostură, și atunci trebuie abolită. Rămîne căsătoria pe care o face primarul. Altă latură a problemei : ideea de autoritate se manifestă prin două reprezentări, preotul și polițistul sau primarul etc. Eu nu pricep de ce, dacă se înlătură un aspect, nu se poate înlătura și celălalt ; faptul că unul din aspecte este rău arată corupția acelei idei" [2]. Cu o asemenea încărcătură pasională și libertară era cu totul firesc ca mișcarea socialistă revoluționară din Romagna să respingă aripa marxistă a *Internaționalei,* cu mult prea dialectică, științifică și realistă, și să facă front comun cu cea anarhist-bakuniniană, romantică și utopistă, visînd la „ridicarea spontană a maselor populare insurgente în vederea răsturnării tuturor instituțiilor burgheze" [3]. Vreau să spun că definiția lui Severino : „sînt socialist mai mult cu inima decît cu mintea", poate fi extinsă la întreaga mișcare anarhistă din Romagna și caracterizează însăși rațiunile adeziunii multor intelectuali și a lui Pascoli la *Internațională*

[1] Ibid., p. 44.
[2] Ibid., p. 59.
[3] Ibid., p. 66.

(polemica acestuia din urmă cu „marxismul rece ca gheaţa" are origini cu mult mai îndepărtate decît naşterea naţionalismului său).

În orice caz, Pascoli s-a amestecat destul de mult în activitatea politică. Sînt cunoscute momentele mai importante ale acestei activităţi: publică în *Martello* din Bologna şi apoi în *Nettuno* din Rimini *La morte del ricco,* distribuie clandestin *Il Martello* sechestrat de poliţie (18 martie 1877), îi oferă ospitalitate lui Costa care era urmărit de poliţie, reconstituie împreună cu Buggini, Leonesi şi Lolli secţia *Internaţionalei* din Bologna (7 iulie 1877), publică din nou *La morte del ricco* (28 martie 1878) în *Pagine sparse,* participă, se pare, la o adunare în favoarea lui Passanante (noiembrie 1878), este arestat pentru participare la o manifestaţie în favoarea internaţionaliştilor din Imola (7 septembrie 1879), dă o declaraţie în care admite că a participat la manifestaţie, neagă că i-ar fi insultat pe carabinieri, neagă apartenenţa la vreun partid politic, declară că este din acei „socialişti care doresc îmbunătăţirea societăţii, fără ca ordinea să aibă de suferit şi că admiră generozitatea acelora care se sacrifică pentru a găsi mijloacele prin care să se ajungă la o astfel de îmbunătăţire" [1] (septembrie 1879), aşteaptă să fie judecat (18 noiembrie 1879), are loc procesul şi retragerea acuzaţiei de către procuror (22 decembrie 1879), se întîlneşte cu Andrea Costa care revenise în Italia (martie 1880) şi abandonează definitiv activitatea politică.

Cam asta e tot ce se ştie în această privinţă. Oricum, este o activitate destul de intensă în primii ani, deşi, după toate aparenţele, scade ulterior în intensitate. Sigur e că Pascoli se afla *în criză* cu luni înainte de a fi arestat dacă ţinem seama că în primăvara lui '79 îi scria lui Severino despre intenţia sa de a se întoarce în Romagna ca să se pregătească pentru examene [2]. Şi la fel de sigur e că arestarea şi perioada de detenţiune au grăbit declanşarea ei. Dar şi în acest caz biografii comit greşeala de a atribui doar unor cauze psihologice schimbările survenite în poziţia lui

[1] M. Biagini, *Il poeta solitario,* Milano, Corticelli, 1955, p. 56.
[2] Ibid., p. 56.

Pascoli, cauze psihologice care există și sînt foarte importante, dar nu sînt singurele. Adevărul e că această criză personală a lui Pascoli (care începuse, după cum am văzut, încă înainte de a fi arestat) coincide cu criza generală a mișcării anarhiste din Romagna. Liderul acestei mișcări, Andrea Costa, se întîlnea, în străinătate, cu gîndirea lui Marx și cu experiența și intuiția politică a Annei Kulișov [1]. Utopia bakuniniană își arăta astfel latura sa abstractă. Insurecțiile pe care anarhiștii încercaseră să le pună pe picioare sfîrșiseră mizerabil. Cînd poporul înceta să fie un ideal retoric și devenea o realitate, nu era cu ei, nu înțelegea intoleranța lor, scopurile lor ultime, reformele lor. Era necesar ca ei „să se aplece cu mai mult entuziasm asupra unor sarcini mai pozitive, mai practice, mai apropiate. Era nevoie de o baie de economie politică. Era nevoie de experiențe" [2]. Se apropia astfel momentul hotărîtor al acelei *cotituri* a socialismului romagnol al cărui prim episod public se află în scrisoarea lui Costa către amicii din Romagna, din 27 iulie 1879: „Ne retragem prea mult în noi înșine și ne preocupăm mai mult de logica ideilor noastre și de alcătuirea unui program revoluționar, pe care ne străduim să-l înfăptuim fără zăbavă, în loc să ne ocupăm de studierea condițiilor economice și morale ale poporului și de nevoile lui vii și imediate. Trecem astfel, în mod fatal, cu vederea peste multe din manifestările vieții, nu facem îndeajuns corp comun cu poporul; cînd, împinși de un impuls generos, am încercat să ridicăm steagul revoltei, poporul nu ne-a înțeles și ne-a lăsat singuri... Pentru moment lucrul cel mai important care ne stă în față este refacerea partidului socialist revoluționar italian, care va continua opera începută de *Internațională*... Așa cum există pînă în momentul de față, *Internaționala* a reprezentat un moment istoric al vieții maselor, dar nu ar putea reprezenta

[1] În legătură cu această *cotitură* a anarhismului din Romagna, în afara operelor citate de Romano și Lipparini, cf. și R. Zangheri, *A. Costa e le lotte contadine del suo tempo*, în *Movimento operaio*, ianuarie-februarie 1955; G. Manacorda, *A. Costa*, în *Rinascita*, decembrie 1951, și numărul special din *Movimento operaio*, dedicat lui A. Costa (martie-aprilie 1952).

[2] L. Lipparini, op. cit., p. 135.

întreaga lor viaţă" [1]. Poate că acesta este actul de deces al anarhismului italian. Se făcea astfel trecerea de la utopie la politică, de la bătălia ideală şi romantică la calculul concret, de la visul palingenezei la lupta măruntă, cotidiană, urmărind îmbunătăţiri economice şi sociale izolate, individuale şi uneori nesemnificative.

Îl putea interesa acest lucru pe Pascoli, socialist mai degrabă cu inima decît cu mintea? Putea poetul foarte cult să facă o baie de economie politică? În faţa crizei utopiei şi a visului revoluţionar, în faţa *lungii* perspective a socialismului legalitar, putea să nu-şi pună problema propriului destin individual şi a propriei vocaţii? Dar, mai ales, criza utopiei anarhice şi divorţul, care decurge de aici, între poet şi mişcarea socialistă italiană, face să apară şi la el problema care caracterizează întreaga generaţie intelectuală postrisorgimentală [2]. Problema unui *ideal* care să poată fi opus mizeriei vieţii italiene din acei ani (sau cel puţin aceleia care apărea ca atare), a unui ideal prin care să poată fi depăşită decepţia provocată de mişcarea risorgimentală nedusă pînă la capăt şi trădată, preponderenţa forţelor economice personale şi de clasă asupra celor generale ale întregii naţiuni, înmulţirea *oamenilor serioşi* şi plini de calcule: căutarea unui *ideal* care e la baza apariţiei acelui naţionalism şi imperialism pasional de care am vorbit, cu alte cuvinte a acelui naţionalism care se manifestă mai întîi sub formă de *cultură*, ca orientare a intelectualilor, şi după aceea sub formă de creaţie efectivă a bazelor economice ale unei expansiuni imperialiste [3].

Prima etapă a noilor poziţii pascoliene o putem fixa în decembrie 1882. La 20 decembrie a anului de care vorbim a fost anunţată execuţia lui Oberdan. Arestarea tînărului triestan, procesul care a urmat şi condamnarea sa au provocat o mare emoţie în opinia publică italiană şi străină. [4]

---

[1] Ibid., pp. 137—138.

[2] Cf. cele scrise mai înainte în legătură cu aceasta în capitolul dedicat lui D'Annunzio.

[3] Cf. A. Gramsci, *Il Risorgimento*, ed. cit., p. 77.

[4] Am vorbit despre acest lucru în capitolul precedent, p. 47.

Pascoli se afla atunci la Matera (la 17 iunie din același an susținuse examenul de diplomă, iar în septembrie obținuse catedra de latină și greacă la liceul din oraș) ; a trimis de îndată, împreună cu colegul Restori, zece lire drept subscripție. Cîteva zile mai tîrziu îi scria lui Severino : „De abia mi-am revenit din durerea teribilă pe care mi-a provocat-o moartea sărmanului Oberdan, acest fiu al nimănui, picat parcă din cer ca să dea o miraculoasă pildă de măreție josnicei Italii... Se înțelege că mi-aș da și ființa (nu numai cele zece lire), și nu trebuie să rîzi, pentru că cred că aș avea curajul ! Oh ! dacă s-ar fi făcut sau s-ar face o asociație care să ne cuprindă și pe noi, profesorii de liceu ! Să fii convins că guvernul n-ar mai înjosi într-atîta țara asta. Gîndește-te, și să vedem ce facem" [1]. Episodul este important pentru că ne arată că Pascoli continua să se simtă în felul lui *angajat* și că prin canalul iredentismului — care avea atîta ecou tocmai pentru că reînnoda legăturile cu tradițiile revoluționare ale Risorgimentului și pentru că era o mișcare de *opoziție* față de politica conservatoare a guvernului — dădea altă dimensiune ideii de națiune și de patrie pe care de acum încolo va căuta s-o contopească cu cea de umanitate și socialism. A doua etapă importantă este anul 1887 cînd Pascoli, profesor la Massa, a luat parte la slujba pentru morții din Dogali și a dictat acest epigraf : „Prin ciudate pustiuri și mîndre lanțuri de munți — trădarea nu i-a tulburat — miile de dușmani nu i-au făcut să tremure — prea mulți ca să învingă nu erau — să cedeze nici nu le-a trecut prin minte — au murit aliniați — la comandă. Prezentați arm' — coborîți steagurile — plecați frunțile — înainte spre mormîntul lor, înainte spre exemplul lor — frunțile, steagurile, armele — s-au ridicat binecuvîntate" [2]. Ideea de patrie și de națiune s-a maturizat de data aceasta nu ca o consecință a revendicărilor iredentiste (și a problemei risorgimentale a *unității)*, ci a problemei expansiunii coloniale, ca manifestare a măreției ei. Expansiune ușor de

[1] M. Biagini, op. cit., p. 71.
[2] Ibid., p. 79.

conciliat, pentru Pascoli, cu principiile socialismului, din momentul în care transferase ideea de proletariat de la o clasă socială la naţiunea însăşi. În sfîrşit, în 1892 scrie poemul latin *Gladiatores* [1]. Aici, pe fundalul taberei lui Spartacus, în ajunul bătăliei decisive, este înfăţişat un bătrîn sclav ce opune dorinţei de măcel a unui gladiator trac şi tristului regret al familiei unui gal, experienţa durerii care a alungat din inima sa mînia şi dorinţa. Durerea care purifică şi înfrăţeşte, care ne dă alţi ochi pentru a privi cu uimire cîtă frumuseţe şi bunătate se poate găsi în lucrurile mici ce ne înconjoară, care ne convinge că pentru oameni este necesar să se unească în faţa morţii, în destinul comun de fiinţe muritoare.

Dixissem placidus cuivis „Mortalis haveto"
et cuivis scriptam posuissem ad pectore frontem.
Ut quando pueros media inter proelia mater
rixantes pugnis et secto oppresserit ungui,

una tum solos cubitum discedere iussos
lectus ut excepit flentis animoque tumentis,
iam falsis tenebrae vacue terroribus inplent,

nec iam singultant, lacrimis moderantur et irae ;
mox placidis sensim pugnacia bracchia circum
dant collis et corda premunt oblita furoris. [1]

Avem astfel prezente toate elementele ideologiei pascoliene care vor fi apoi extinse şi dezvoltate.

*

În cadrul ideologiei pascoliene, sau, dacă vreţi, în cadrul naţionalismului său, predomină unele motive care erau străine sau, cel puţin, departe de naţionalismul de tip dannunzian. Bunăoară, socialismul. Problemă care pentru Pascoli nu poate

[1] G. Pascoli, *Carmina*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 185—216.
[2] Ibid., pp. 212—215.

fi rezolvată nici ignorînd chestiunea socială, nici înăbuşind mişcarea muncitorească, ci prin readucerea ideilor socialiste în cadrul conceptului mai larg de naţiune, prin contopirea socialismului cu patriotismul, prin promovarea ridicării claselor populare repudiind şi respingînd lupta de clasă, prin realizarea unei cooperări a tuturor păturilor sociale în interesul comun al naţiunii şi al patriei. Sînt cunoscute paginile foarte pătrunzătoare scrise de Gramsci în închisoare — inspirat de scrisorile inedite ale lui Pascoli către Luigi Mercatelli — în legătură cu tendinţele politice ale autorului în chestiune: „Pascoli aspiră să devină *liderul* poporului italian, dar — după cum spune chiar el într-o scrisoare către Mercatelli, citată într-o notă precedentă — caracterul *eroic* al noilor generaţii e îndreptat către socialism aşa cum acela al generaţiilor precedente era îndreptat către chestiunea naţională; de aceea temperamentul său îl împinge să devină propagatorul unui socialism naţional care i se pare a fi la înălţimea timpurilor“ [1]. El prelua din Risorgimento şi, mai mult, din acel naţionalism pasional de care am vorbit, ideea de naţiune, de patrie, de măreţie a Italiei şi de misiune a Romei, dar nu vedea că este contrazisă de aspiraţia evanghelică a socialismului de a uşura suferinţele, de a micşora sărăcia, de a-i proteja pe cei umili, de a lărgi instrucţia, de a împiedica războaiele. Firește, e vorba de socialismul de care am vorbit mai înainte „mai mult cu inima decît cu mintea“ [2]. Şi, într-adevăr, el îi reproşează marxismului de a fi o *şcoală* şi nu o *religie*: „Mie o asemenea şcoală sau sistem nu-mi provoacă aversiune, dar nu pot să nu recunosc că i-a lipsit inspiraţia: avîntul, *limbile de foc*. A voit să fie o şcoală, şi trebuia să fie o religie. Trebuia să vorbească mai mult despre iubire şi mai puţin despre *plusvaloare*, mai mult despre sacrificiu decît despre luptă, mai mult despre umanitate decît despre clase“ [3]. El continua să-şi zică socialist, dar „al umanităţii, nu al unei clase“; necesitatea apărării naţiunii, a

[1] A. Gramsci, *Il Risorgimento*, ed. cit., p. 208.
[2] Cf. p. 130.
[3] Cf. A. Gramsci, *Il Risorgimento*, ed. cit., p. 207.

intereselor şi tradiţiilor sale o găsea tocmai în polemica socialistă îndreptată împotriva concentrării bogăţiilor în mîinile cîtorva : „În mod logic aceia care sînt împotriva faptului ca bogăţia să aparţină unei minorităţi, trebuie să fie şi împotriva faptului ca popoarele mai mici şi mai slabe să fie o pradă pentru cei mai mari şi mai puternici ; de aceea, aşa cum în lupta economică îi susţin pe muncitori împotriva patronilor şi pe cei mai puţin bogaţi dintre patroni împotriva celor mai bogaţi, tot aşa în lupta politică trebuie să susţină naţiunile împotriva imperiilor, idealurile şi tradiţiile individuale şi particulare împotriva ambiţiilor absorbante care au şi început să se arate la fel ca primii nori ai unui uragan" [1]. Dar cum se poate apăra şi afirma o naţiune dacă ea nu este unită, dacă e sfîşiată de lupta de clasă ? Proletarii vor dreptate, patronii vor şi ei o altă dreptate. Specia umană este împărţită „în două specii... neumane" [2] care se privesc cu ură şi neîncredere. Ţăranul nu-l mai salută pe proprietar, muncitorul trece cu bascul pe cap pe lîngă industriaş. Cîte unul mai bătrîn dă din cap şi bombăne : n-ar fi mai bine să lase toate astea deoparte ? Dar tinerii îl contrazic cu vehemenţă. „Astfel, pentru o vreme, cele două specii umane s-au aflat una împotriva celeilalte... Şi într-o bună zi a încetat orice zgomot de maşini, orice strigăt de plugar, orice lovitură de ciocan. Totul era închis şi tăcut. Pierise orice urmă de milă ; pierise şi munca. Şi atunci a venit războiul" [3]. Nu, nu interesul a fost „cel care a sugerat treptat marile transformări sociale" [4], ci un sentiment opus. „Roma este aceea care a făcut ca crucea să triumfe, stăpînii sînt aceia care au abolit sclavia, burghezia este aceea care predică socialismul. Şi cea care va găsi rînduiala cea mai bună pentru societate va fi inima, nu creierul, şi cu atît mai puţin burta. Ziua cea mare nu va fi o *dies irae :* va fi ziua pietăţii" [5]. Şi iată că ziua aceea se prezintă în faţa minţii sale : bogaţi

[1] G. Pascoli, *Prose*, ed. cit., p. 170.
[2] Ibid., p. 277.
[3] Ibid., p. 229.
[4] Ibid., p. 230.
[5] Ibid., p. 231.

și săraci, burghezi și proletari așezați la aceeași masă într-o întrecere de generozitate și de înțelegere reciprocă :

Come potemmo noi odiar voi che tanto avete pensato ?
E noi come potemmo dispregiar voi che tanto avete sudato ?
E noi non riconoscemmo la vostra mente !
E noi non baciammo le vostre mani !
E sì : dovevamo a voi il pane dei nostri bambini !
Oh ! no : noi, noi lo dovevamo a voi...
Figli, venite a ringraziare il vostro benefattore
Figli, abbracciate il vecchio operaio che vi alimentò. [1]

Acest lucru nu-l înțeleg cei pe care ani de-a rîndul el i-a numit tovarăși și ar continua să-i numească astfel „dacă lor nu le-ar displace" [2]. Ei săvîrșesc binele — „medici ai săracilor, avocați care nu iau nici un ban, învățători din caritate" [3] — dar îl tăgăduiesc prin ceea ce predică. „Voi disprețuiți și condamnați ceea ce numiți *filantropie*, adresîndu-vă unora, și *caritate*, adresîndu-vă altora. Ei bine, eu cred, și acest lucru am voit să-l spun, că ceea ce se înfăptuiește din iubire și din caritate are o mai mare importanță și consistență, aș putea să-i spun chiar științifică, decît teoriile voastre economice și sociale. Astfel încît oricare ar fi omul, oricare ar fi credința sau sistemul său, dacă face bine vă este mult mai apropiat ca tovarăș decît tovarășul vostru care nu face binele, oricît de cumsecade ar fi cînd gîndește, vorbește sau scrie. Astfel că eu, o bunii și eroicii mei tovarăși din îndepărtata tinerețe, eu nu v-am părăsit, chiar dacă nu cred în ceea ce credeți voi, în eficacitatea luptei de clasă și în planurile premature de viitor, ci poate că v-am renegat pentru că eu mă supun unei aspirații la care nu vă supuneți voi, și care este pietatea" [4]. Cred că-l pot cruța pe cititor de alte citate care să dovedească efortul întreprins de Pascoli de a respinge în numele națiunii (și al umanității) lupta de clasă, dar în același timp de a face loc în

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 233.
[3] Ibid.
[4] Ibid., pp. 233—234.

conceptul de patrie şi de naţiune aspectelor mai evanghelice, umanitare, pline de milă, ale mişcării socialiste. Aş vrea însă să observ că — orice s-ar crede despre candidele afirmaţii pascoliene care, uneori, în mod inconştient, frizează umorul — ele corespundeau unei probleme reale a clasei conducătoare italiene, într-o mai mare măsură decît neclarele visuri de dominaţie şi de măcel ale supraomului. După înfăptuirea unităţii, burghezia italiană şi-a dat seama că trebuia, într-un fel oarecare, să pună ordine în raporturile sale cu mişcarea socialistă şi cu masele pe care aceasta începuse să le reprezinte şi să le organizeze. Lumea catolică a precedat-o intuind dubla direcţie în care trebuia acţionat : condamnarea socialismului şi a luptei de clasă dar, în acelaşi timp, elaborarea unei doctrine sociale proprii şi a unei activităţi proprii în ceea ce îi privea pe muncitori. Guvernele burgheze au oscilat îndelung între asistenţă şi represiune. Singur Giolitti a înţeles că, din moment ce nu putea frîna această mişcare, trebuia manevrat în aşa fel încît s-o facă inofensivă şi s-o tîrască în marele fluviu al statului burghez. Vreme de cîţiva ani tentativa sa a avut chiar succes, şi am văzut care erau cauzele pentru care acel succes nu putea să dureze.

În orice caz, problema recuperării mişcării muncitoreşti de către clasa conducătoare burgheză exista, astfel încît naţionalismul, cînd a încetat ca să mai fie o stare de spirit şi a devenit un adevărat curent politic, a elaborat prin Enrico Corradini o adevărată gîndire socială (al cărei precursor poate fi socotit, într-un fel, Pascoli), astfel încît o aripă a socialismului, aripa sindicalistă, i-a trimis pe mulţi din oamenii ei să îngroaşe rîndurile naţionaliste, astfel încît înseşi dictaturile de după război s-au prezentat cu dublul chip al demagogiei sociale şi al luptei antisocialiste. Faptul că acea recuperare nu era realizabilă, este o altă poveste. Faptul că din contrastul cu realitatea luptei de clasă iese la iveală ceea ce era utopic, patetic, chiar şi dulceag în poziţiile lui Pascoli poate apărea ca evident. Dar aceasta nu înseamnă că problema n-ar fi existat realmente pentru clasa conducătoare italiană sau că nu s-ar fi încercat să i se dea diverse soluţii (începînd cu cea giolittiană şi terminînd cu cea fascistă), deşi toate profund inadecvate.

Al doilea motiv care domină ideologia pascoliană este acela al emigrației. Este un motiv insistent care găsește prilejul să apară destul de des. Le vorbește studenților din Messina despre universitate și viitorul ei și afirmă că universitatea avea o datorie și nu și-a îndeplinit-o, a fugit de ea „a lăsat să se săvîrșească un delict atroce" [1]. Mii și mii de italieni își părăsesc în fiecare an patria ca să facă muncile cele mai diverse: „În nici o parte, nici chiar acolo unde sînt în mare număr și de mult timp, nu sînt tratați, oh! nu, într-adevăr, cum ar merita descendenții celui mai mare popor al antichității și cetățenii unei mari națiuni și, adesea, creatorii bogăției acelor națiuni noi. În afară de Italia noastră, o tineri, există o Italie rătăcitoare care este pretutindeni și în nici o parte, o Italie care trudește, o Italie cu adevărat sclavă, care, adeseori, laolaltă cu salariul, primește jigniri, pentru care adeseori e mută pînă și mila. O, tu, Italie, divizată și rătăcitoare și trudnică și sclavă și jignită și tiranizată și luată în derîdere și înjosită, tu ești remușcarea noastră, pentru că puteai să fii onoarea și bogăția noastră" [2]. Remușcare nu numai a statului și a burgheziei, ci a universității, „complex a tot ceea ce se învață și se predă" [3]. Iar Pascoli, ca poet, și-ar fi putut avea aici misiunea sa: „să vorbească despre durerile și sfîșierile și injuriile acelea: să îmboldească inimile care uită și dincolo să le consoleze pe cele care nu uită" [4]. Vorbește de Garibaldi și amintește că „în afara patriei, italienii se strîng în numele ei, se consolează cu amintirea ei, atunci cînd sînt disprețuiți, persecutați, *linșați*, oamenii aceștia care l-au avut pe Garibaldi, Garibaldi care acolo ar fi putut să stea alături de Washington și de Lincoln, și să fie Ulysses Grant, și nu a voit și nu a putut" [5]. Celebrează *messa de aur* a monsignorului Bonomelli și ne spune că iubește Italia „chiar și în mizeria ei, o urmează chiar și în exilul ei, o ridică atunci cînd cade, o consolează cînd e disperată, șterge sudoarea și lacrimile pribegilor ei

[1] Ibid., p. 178.
[2] Ibid., pp. 178—179.
[3] Ibid., p. 179.
[4] Ibid., p. 180.
[5] Ibid., p. 189.

muncitori, îi eliberează din fabricile infernale pe copiii ei vînduţi, înfometaţi, încovoiaţi şi goi“ [1], şi deplînge faptul că în fiecare an sute de mii de italieni se duc să îngroaşe rîndurile altor naţionalităţi şi nu se mai întorc de loc „în locurile acelea unde nu este pîine pentru ei, şi n-a fost nici şcoală care să le imprime italianitatea în suflet“ [2]. Virgiliu devine poetul emigraţiei : *Nos patriae fines et dulcia liquimus arva. Nos patriam fugimus* [3] ; şi Dante a fost un pribeag aşa cum pribeagă este Italia emigranţilor [4], şi atunci cînd Italia a pornit să cucerească Libia, pentru el Italia aflată în marş este această Italie *proletară*, cea care „îi trimitea în altă parte pe lucrătorii ei, prea mulţi în patrie şi ca atare trebuind să lucreze pentru prea puţin. Îi trimitea peste Alpi şi peste mări să taie istmuri, să foreze munţi, să ridice fortificaţii, să construiască diguri, să scoată cărbune... să facă tot ce este mai greu şi trudnic, şi tot ce e mai umil şi de aceea şi mai dificil încă... Şi în America aceşti conaţionali ai aceluia care a descoperit-o deveniseră întrucîtva asemenea negrilor, şi ca şi negrii erau uneori puşi în afara legii şi a umanităţii şi erau linşaţi“ [5].

Dar strîns legată de emigraţie este problema expansiunii coloniale. Italia care are prea multe braţe, care este prea mică şi prea săracă ca să dea de lucru fiilor ei, Italia care obligă sute de mii de lucrători să colinde lumea, are dreptul să dispună de colonii unde să folosească acest surplus de mînă de lucru. Prin urmare, în ţara noastră chestiunea colonială nu-şi are originea în capitalul care prisoseşte şi care trebuie exportat, ci, după cum am văzut, apare o dată cu Crispi din iluzia că presiunea internă a maselor ţărăneşti care năzuiau să muncească şi să aibă pămînt poate fi uşurată oferind perspectiva colonizării nesfîrşitelor întinderi de pămînt lăsate în voia soartei de pe continentul african şi că, astfel, se poate da o soluţie pozitivă dramei emigrării. [6] Pascoli n-a avut nici-

---

[1] Ibid., p. 268.
[2] Ibid., p. 279.
[3] Ibid., p. 317.
[4] Ibid., p. 322.
[5] Ibid., p. 557.
[6] Cf. A. Gramsci, *Il Risorgimento*, ed. cit., p. 77.

odată vreo îndoială în ceea ce privește necesitatea și justețea expansiunii coloniale. Cînd D'Annunzio vorbea cu dispreț de cele „patru sute de brute moarte în mod brutal" [1], Pascoli compunea epigraful pentru cei căzuți la Dogali, iar după bătălia de la Adua, îi scria lui Mercatelli : „ca să scap de socialismul politic al zilelor noastre găsesc ajutor nu numai în oroarea față de despotism a mulțimii sau majorității oamenilor, dar mai cu seamă în necesitatea unei mari politici coloniale, pe care o recunosc și o idolatrizez" [2]. El nu sesizează contrastul dintre socialismul său umanitar care cuprinde toate popoarele și năzuința spre expansiune. Nu este oare Italia „națiunea săracă, proletariatul popoarelor ?... Există vreun loc unde să nu se vadă urma ciclopică a muncii italiene ? Ce căi ferate n-au fost construite și ce munți n-au fost străpunși și ce istmuri n-au fost înlăturate, în cea mai mare parte, de brațe italiene ? Munca lor nu i-a îmbogățit nici pe ei, nici națiunea noastră, pentru că era în slujba capitalului străin. Noi am exportat și exportăm lucrători, am importat și importăm capitaliști. Înlăuntru și în afară îi îmbogățim pe alții, rămînînd noi înșine săraci. Iar cei pe care i-am îmbogățit, ne disprețuiesc și ne spun că sîntem *calici*. N-aș putea spune de ce, dar așa e. Pot să spun însă că nu păcătuim prin indolență sau altceva. Cum poți să spui că e indolent poporul cel mai harnic, cel mai îndemînatic și cel mai măsurat din lume ? Eu afirm că e o nedreptate" [3]. Din această cauză ar fi vrut ca în fruntea mișcării de colonizare să se pună tocmai tînărul și îndrăzneț partid social, din această cauză jubilează cînd, în 1911, *marea masă proletară* pornește să cucerească Libia. Acest război nu este o samavolnicie pentru că regiunea pe care am pornit s-o ocupăm este scăldată de marea noastră, și în trecut, „prin opera părinților noștri, a cunoscut belșug de ape și de recolte, era plină de copaci și grădini înverzite ; iar acum, datorită inerției populațiilor nomade și trîndave, este în bună parte un deșert" [4]. Este, în schimb, revanșa ita-

[1] G. D'Annunzio, *Il Piacere*, în *I romanzi della rosa*, ed. cit., p. 295.
[2] Cf. A. Gramsci, *Il Risorgimento*, ed. cit., p. 206.
[3] Ibid., pp. 207—208.
[4] G. Pascoli, *Prose*, ed. cit., p. 558.

lianului umilit şi obidit, sărac şi disprețuit împotriva acelora care vroiau să-l exploateze la nesfîrşit. Războiul nostru este un război de apărare, nu de obidire, luptăm „nu pentru a pustii, ci pentru a cultiva, nu pentru a sălbătici şi corupe, ci pentru a umaniza şi civiliza, nu pentru a aservi, ci pentru a elibera... Noi apărăm oamenii şi dreptul lor de a se hrăni şi de a se îmbrăca cu produsele pămîntului pe care îl lucrează, împotriva acelora care se înstăpînesc pe o parte din pămîntul necesar întregii specii umane şi îl ţin numai pentru ei, fără să-l cultive, lipsind astfel colectivitatea de pîine, alimente, haine, case, care îi sînt necesare“ [1]. Este demonstrația faptului că am înfăptuit unitatea. Toți italienii din toate regiunile participă la război, toți italienii din toate clasele : „Iar clase şi categorii sînt şi aici : dar luptă nu este, sau este luptă pentru cel care ajunge primul la drapelul inamic, pentru cel care pune primul mîna pe el, pentru cel care moare primul. În felul acesta, acolo poporul luptă cu nobilimea şi cu burghezia“ [2].

Şi în acest caz — trecînd peste plictiseala pe care o dau unele pagini din proza pascoliană — trebuie relevat că poetul avea în vedere o problemă *reală* a Italiei postunitare. Problema emigrării era, desigur, una din cele mai grave şi mai neliniştitoare. Emigrația, care începuse imediat după 1870 şi se dezvoltase în deceniile următoare, atingînd momentele de vîrf tocmai în perioada giolittiană, prezenta întocmai caracteristicile subliniate de Pascoli. Era o emigrație de săraci, cel mai mare procent dîndu-l tocmai regiunile cele mai sărace, Mezzogiorno şi Veneto. Era o emigrație de lucrători necalificați, cel mai adesea țărani şi argați. O emigrație neprotejată şi expusă oricărei samavolnicii şi oricărei exploatări mai înainte încă de a părăsi solul patriei : „ajunge doar să amintim ce erau acele porturi mişunînd de paraziți, exploatatori şi impostori de tot felul, în care se strîngeau turme rătăcitoare spre a se îmbarca, dezorientate şi uimite ; ce erau acele lungi şi chinuitoare călătorii, cu bărbați, femei, copii îngrămădiți ca animalele în vasele proaste, murdare şi necorespunzătoare,

[1] Ibid., p. 564.
[2] Ibid., p. 563.

aparţinînd diverselor companii de navigaţie care, aflîndu-se în concurenţă, se apărau nu prin îmbunătăţirea serviciilor, ci prin micşorarea cheltuielilor, socotindu-l pe emigrant drept cea mai facilă marfă care se putea strînge şi transporta ; ce erau debarcările la New York, la Rio de Janeiro, la Buenos Aires, la Montevideo, în vălmăşagul unei lumi necunoscute, unde masa emigranţilor se fărîmiţa şi se împrăştia orbeşte, căutînd cu nelinişte un consătean, o rudă, un prieten, în sfîrşit un loc în care să poată rămîne măcar o zi ; ca să nu mai vorbim de faptul că mulţi dintre ei trebuiau s-o pornească din nou la drum, dintr-un loc într-altul, de la o republică la alta, adaptîndu-se la tot felul de meserii şi făcînd orice muncă" [1]. Era o emigraţie ce nu putea să-şi lase amprenta proprie în ţările în care ajungea, aşa cum s-ar fi întîmplat în cazul în care ar fi fost formată din tehnicieni, intelectuali, muncitori specializaţi, fiind sortită mai degrabă să rămînă cu amprenta ţărilor respective, deznaţionalizîndu-se. Era o emigraţie bine văzută de patroni care plăteau muncitorului italian salarii mai scăzute, dar care întîmpina împotrivirea celorlalţi lucrători şi a sindicatelor lor care vedeau în italieni pe unii ce le îngreunau şi mai mult lupta pentru un nivel de viaţă mai ridicat şi condiţii de lucru mai omeneşti (din această cauză, din cînd în cînd, episoade de violenţă, de alungare a italienilor, de *linşaj,* cum scrie Pascoli). „Această emigraţie era cît se poate de străină de felul de viaţă a marii majorităţi a ţărilor spre care se îndrepta, din cauza izolării ei seculare şi obiceiurilor ei patriarhale ; cea mai puţin pregătită să intre în angrenajul civilizaţiilor de tip capitalist ; cea care era cel mai mult lăsată în seama propriei ei soarte şi a necesităţii de a avea singură grijă de ea ; cea mai lipsită, odată scoasă în afara cercului familial sau de rude, de spirit de asociaţie şi de conştiinţă naţională" [2]. Importanţa acestui fenomen al emigrării a fost atît de mare încît — dacă timp de mulţi ani n-a atras interesul, nu spun atenţia, clasei conducătoare italiene — n-a putut scăpa mişcării catolice, care din iniţiativa unui episcop clarvăzător, monseniorul Bonomelli, începuse să

---

[1] G. Volpe, *Italia moderna,* ed. cit., vol. II, pp. 200—201.
[2] Ibid., p. 210.

organizeze asociaţii de asistenţă, şi nici mişcării socialiste care, prin *Umanitaria,* şi-a pus problema tutelei şi a organizării muncii italienilor în străinătate. Şi nu i-a scăpat nici lui Pasquale Villari, preşedintele societăţii *Dante Alighieri,* care, tocmai în anii în care a fost preşedinte, a îndreptat eforturile acestei asociaţii în direcţia masei emigranţilor. Desigur, lucrătorii italieni — oricît erau ei de primitivi, lipsiţi de calificare şi de prost trataţi — produceau bogăţie şi realizau opere însemnate prin munca lor, ceea ce a facilitat exaltarea naţionalistă care vedea în această mişcare de migraţie un semn al tinereţii şi al bogăţiei noastre vitale, care îşi trăgea, din această forţă spontană, pacifică şi neorganizată de expansiune, premisele pentru visele sale imperialiste, care din inevitabilele conflicte cu alte naţiuni, provocate de această mişcare, din umilirile şi din prostul tratament aplicat emigranţilor noştri scotea noi motive de a zgîndări orgoliul naţional, spiritul de revanşă, necesitatea de a fi puternici pentru a fi respectaţi. Pe drept cuvînt Gramsci semnala în caietele sale de însemnări importanţa emigraţiei „în a da naştere unor noi curente şi noi regrupări intelectuale" şi indica Bologna ca centru al acelor ideologii. [1]

Tot aşa cum nu sesiza deosebirea dintre socialism şi năzuinţa spre expansiunea colonială, Pascoli nu reuşea să realizeze contradicţia cu teoria sa asupra bunătăţii, dragostei şi fraternităţii dintre toţi oamenii. Am văzut care erau fundamentele doctrinei sale : conştiinţa morţii şi a nefericirii inevitabile pe de o parte, presentimentul unui nou cataclism care ar cuprinde întreaga umanitate pe de altă parte, sugerează oamenilor că singura cale este aceea de a se ajuta unul pe altul împotriva răului comun, de a nu adăuga relelor inerente şi pe cele care pot fi evitate, acelea pe care ni le provocăm noi înşine. Divers formulate, aceste idei se găsesc în întreaga operă pascoliană cu o asemenea frecvenţă încît nu le putem cita pe toate. În legătură cu aceasta s-a pomenit numele lui Tolstoi şi al teoriei sale de nonrezistenţă la rău prin violenţă. Şi este sigur că după 1880 operele marilor scriitori ruşi, îndeosebi ale lui Tolstoi şi Dostoievski, au cunoscut un însem-

[1] A. Gramsci, *Il Risorgimento,* ed. cit., p. 215.

nat succes în Franța și în Italia : ideile lui Tolstoi, așadar, erau cu siguranță cunoscute de Pascoli. Totuși trebuie să observăm de la bun început că exista o chestiune asupra căreia Pascoli și Tolstoi se găseau la poli opuși, chestiunea colonială. Tolstoi, deși respingea insurecția violentă, n-a încetat nici o clipă să denunțe delictele colonialismului, să revendice libertatea popoarelor la autoguvernare, să fie de partea popoarelor oprimate. Eseul său *Și-atunci, ce-i de făcut ?* în legătură cu exploatarea popoarelor din Polinezia devenite sclave ale colonizatorilor albi datează din 1886, iar eseul *Către italieni,* prilejuit de războiul nostru în Abisinia, din 1895 : „S-a petrecut un fapt îngrozitor care a zguduit nu numai Italia, ci toată Europa. În Abisinia au fost ucise și rănite mii de vieți tinere și s-au cheltuit milioane de lire, stoarse de la o populație înfometată și nenorocită" [1], din 1898 datează *Două războaie,* scris în urma conflictului dintre Statele Unite și Spania, din 1908 *Scrisoare către un hindus* despre regimul colonial din India, scrisoare care a avut o mare influență asupra gîndirii și acțiunii lui Gandhi. [2] Vreau să spun că Tolstoi respinge violența, nu vrea ca cei oprimați să se ridice contra opresorilor, dar nu se pune niciodată într-o poziție de echidistanță între cei doi, și mai cu seamă consideră *nonviolența* o formă de luptă. Și tocmai pentru că e conștient de aceste diferențe profunde, Pascoli va scrie în 1901 : „Ferice de tine, o tu cel excomunicat de sinod și supravegheat de poliție, lucrător singuratic, Lev Tolstoi ! Ferice de tine, nu numai pentru că talentul tău e atît de mare, opera atît de eficace și gloria atît de pură, dar mai ales pentru că tu poți să-ți urmezi liber conștiința îndrăzneață și clarvăzătoare, să lupți contra războiului ! Tu poți să detești pe orice cazac al națiunii tale și să vezi în el un viitor ucigaș inconștient, poți să-ți retragi privirea rănită și inima rebelă din fața marilor batalioane înarmate care trec respirînd viitorul măcel, ca niște imense bande de tîlhari ! Astfel poți tu să judeci și să simți pentru că nimeni și nimic nu amenință marea Rusie, și

[1] Cf. K. Lomunov, *Gandhi e Tolstoi,* în *Il Contemporaneo,* 16 noiembrie 1957.
[2] Ibid.

ea poate să aleagă între ură şi iubire, între pace şi război" [1]. Italia, în schimb, „este poporul cel mai ameninţat din lume şi, în acelaşi timp, poate că este poporul cel mai sărac" [2]. Ea este constrînsă să se apere şi va fi constrînsă să lupte pentru a supravieţui. Poate că tocmai pentru a depăşi aceste diferenţe, Pascoli, în poemul intitulat *Tolstoi* [3], după ce l-a făcut pe bătrînul scriitor să se întîlnească cu Sf. Francisc care îl primeşte printre discipolii săi *(Frate Leone pecorella. Ben tu scrivesti, ove è perfetta gioia)* şi cu Dante în pădurea din Ravenna, îl duce la Caprera unde Garibaldi şi camarazii săi duc o viaţă simplă :

> E presso lui si fece il vecchio errante,
> vestito al modo delle sue campagne.
> „Mugik eroe" disse : „io vuo' qui restare". [4]

Aşa cum împăcase socialismul cu naţionalismul, tot aşa vrea să împace preceptul tolstoian al *nonviolenţei* cu Risorgimentul nostru şi cu măreţia patriei.

Într-una din clarvăzătoarele sale pagini Gramsci nota : „Un alt fapt contemporan care explică trecutul este *nonrezistenţa şi noncooperarea* susţinute de Gandhi, ele ne pot face să înţelegem originile creştinismului şi cauzele dezvoltării sale în Imperiul Roman. Tolstoismul avea aceleaşi origini în Rusia ţaristă, dar n-a devenit o *credinţă populară* ca gandhismul : prin Tolstoi, Gandhi se leagă de creştinismul primitiv, face să retrăiască în întreaga Indie o formă de creştinism primitiv, pe care lumea catolică şi protestantă nu reuşeşte nici măcar să-l înţeleagă. Raportul dintre gandhism şi imperiul englez este asemănător celui dintre creştinism-elenism şi imperiul roman. Ţări de străveche civilizaţie, dezarmate şi din punct de vedere tehnic (militar) inferioare, dominate de ţări dezvoltate din punct de vedere tehnic (Romanii dezvoltaseră tehnica de guvernare şi militară), deşi cu un număr de locuitori neglijabil. Faptul că mulţi oameni care se cred civili-

[1] G. Pascoli, *Prose*, ed. cit., pp. 201—202.
[2] Ibid., p. 207.
[3] G. Pascoli, *Poesie*, ed. cit., pp. 1248—1250.
[4] Ibid., p. 1250.

zaţi sînt dominaţi de puţini oameni socotiţi mai puţin civilizaţi, dar invincibili din punct de vedere material, determină raportul creştinism primitiv — gandhism. Conştiinţa neputinţei materiale a unei mari mase împotriva unor opresori reduşi ca număr duce la exaltarea valorilor pur spirituale etc., la pasivitate, la nonrezistenţă, la noncooperare, care însă, de fapt, este o rezistenţă diluată şi penibilă, salteaua împotriva glonţului. Chiar şi mişcările religioase populare din Evul Mediu, franciscanismul etc., se încadrează în acelaşi raport de neputinţă politică a marilor mase în faţa unor opresori puţin numeroşi, dar călîţi şi centralizaţi: cei *umiliţi* şi *obidiţi* îşi vor face un scut din pacifismul evanghelic primitiv, din nuda *expunere* a *naturii lor umane,* neluată în seamă şi călcată în picioare" [1]. Pagină foarte cuprinzătoare pentru că ne face să înţelegem cum din *Italia proletară* — adică din examinarea sărăciei sale, a înjosirii sale, a exodului fiilor săi în căutarea unei bucăţi de pîine — putea să ia naştere nu numai colonialismul pascolian, ci şi doctrina umanitară, evanghelică, pacifistă. Italia *umilită şi obidită* punea pe de o parte problema unei mai mari dreptăţi în ceea ce o privea (şi, la nevoie, îşi făcea singură dreptate), pe de alta dădea senzaţia unei *neputinţe materiale* faţă de alte naţiuni mai puternice şi mai bogate şi, prin urmare, crea premisele psihologice ale doctrinei pascoliene. Neputinţă materială — subliniem din nou acest lucru — care era mult mai aproape de realitate decît visurile de forţă şi de dominaţie ale supraomului dannunzian. Pagină foarte cuprinzătoare pentru că ne face să înţelegem şi natura franciscanismului poetului romagnol (eu aş vorbi mai degrabă de franciscanism decît de tolstoism) şi raporturile sale cu creştinismul. Căci ceea ce-l cucereşte pe Pascoli este creştinismul primitiv, un creştinism la care se poate adera şi fără a crede în niciuna din dogme, fără a te supune ierarhiei eclesiastice, un creştinism care te învaţă nu atît să crezi cît mai ales să suferi şi să iubeşti: „Voi nu vedeţi în mine ceea ce este mai important! În toţi, şi asta întotdeauna, voi vedeţi ceea ce este mai puţin important! Voi nu începeţi cu începutul! Nu mergeţi la sursă!... Începutul, baptisteriul,

[1] A. Gramsci, *Il Risorgimento,* ed. cit., pp. 46—47.

virtutea primară este caritatea, masa fraternă a primilor creştini, iubirea ! O spune apostolul mulţimilor, Pavel din Tars : Credinţă, speranţă, caritate : sînt trei, dar cea mai mare este caritatea" [1]. Şi aş putea să mai continui, dar lucrurile mi se par destul de limpezi.

Ultimul element al ideologiei pascoliene este aversiunea lui faţă de partide. Acest lucru, după cum am văzut, era destul de răspîndit în Italia la răspîntia dintre cele două secole şi intra în criza generală a însăşi ideii de democraţie. În plus, oarecum pentru a o justifica, e de reţinut progresiva slăbire a partidelor risorgimentale, incapacitatea de a crea mari formaţii politice moderne (dacă exceptăm, şi numai în parte, partidul socialist), fenomenul transformismului. Dar în cazul lui Pascoli această aversiune are un accent particular propriu : pentru că ea nu se justifică, ca de obicei, prin excesul de libertate, de unde arbitrariul şi haosul spre care partidele împingeau naţiunea, ea nu tinde spre o limitare a libertăţii şi spre o putere executivă mai puternică şi centralizată, dimpotrivă, ea porneşte de la necesitatea aparentă a unei mari libertăţi, de la revendicarea valorii individualităţii. „Libertate, libertate ! Iată ideea ce străbate cărticica pe care v-o ofer : libertate de sus pînă jos" [2] — astfel scria în prefaţa la *Miei pensieri di varia umanità* în 1903 — „Sicilia, cu toate cîte s-au spus despre *Mafia* siciliană, nu este terenul pe care să se poată planta pădurea întunecată a *partidului,* sau a nonvoinţei, sau a faptului de a nu avea altă valoare decît aceea a unui mărăcine într-un mărăciniş inert şi neroditor. Nici vorbă ! În fiecare sicilian propriul *eu* se vede în ochii mari şi adînci care îşi apără propria lor fiinţă măruntă (ca a voastră) şi scumpă" [3]. Iar motivaţia acestei poziţii o găsim chiar în dedicaţia discursului despre Garibaldi : *„Partidului celor tineri,* adică tinerilor încă fără partid, adică tinerilor încă liberi ce vor să-şi păstreze libertatea care le e mai scumpă decît viaţa : libertatea de a fi stăpîni pe zvîcnirile propriei lor inimi ! Căci inima lor poate să bată pentru cele

[1] G. Pascoli, *Prose,* ed. cit., p. 270.
[2] Ibid., p. 4.
[3] Ibid.

opt ore de lucru și pentru expediția în China, să urască domiciliul forțat și să aibă oroare de asasinatul politic, să înalțe același imn pentru zidarul care cade de pe schelă și pentru artileristul care-și dă ultima suflare îmbrățișînd tunul" [1]. Iată de ce partidele nu sînt ceea ce trebuie : ele au programe, se inspiră din tot felul de teorii și nu-i permit lui Pascoli să fie ceea ce este, adică socialist și naționalist totodată, umanitar și adept al războaielor coloniale, internaționalist și patriot. Sau mai bine spus nici una din aceste etichete, ci pur și simplu liber de orice scheme, și prin urmare liber să urmeze impulsurile inimii. Să-l luăm pe Garibaldi : din ce partid făcea parte ? „Mazzinian ? «Dacă generalul ar fi vrut !» este ultimul gînd al maestrului lui Garibaldi. Prin urmare, războinicul nu voise ceea ce voia gînditorul. Prin urmare nu a fost mazzinian. A fost, așadar, monarhist ? Faptul că a luptat sub stindardul «Italia și Victor Emanuel» nu face din el un monarhist, tot așa cum nu face din el un tiran faptul că a fost general și dictator. Patriot cu orice preț ? italian pînă în măduva oaselor, după cum spun clericalii ? El a salutat soarele viitorului care ar fi iluminat o singură patrie pentru toate popoarele. Prin urmare socialist, internaționalist ? Oh ! toată viața el a luptat pentru cîte un popor și cîte o națiune... Partizan al războiului ? El iubea pacea. Partizan al păcii ? El lupta în război. Atunci nu știa ce vrea ?... Nici un caracter nu mi se pare mai coerent ca al său" [2]. În numele acestei coerențe, pe care el o atribuia lui Garibaldi și o revendica pentru sine, se ridica împotriva partidelor vinovate de a cere un alt tip de coerență în lupta politică, și îi invita pe tineri să facă la fel.

În orice caz, caracteristicile ideologiei pascoliene, în sfera mișcării de idei care a dus la naționalismul italian și pe care am căutat să le descriem în capitolul precedent, se pot identifica în atenția lui constantă față de fenomenul emigrării, în preocuparea lui față de problemele ridicate de mișcarea socialistă, în viziunea unei Italii sărace și înjosite. De aici tentativa de a recupera o parte din ideile socialiste în ideea de

[1] Ibid., p. 183.
[2] Ibid., pp. 195—196.

patrie ; respingerea luptei de clasă ca instrument de emancipare, pentru că interesele individuale şi cele de clasă trebuie să fie subordonate intereselor generale ale naţiunii ; necesitatea expansiunii coloniale pentru o naţiune, ca Italia, care vede emigrînd sute de mii din fiii ei pentru că nu găsesc de lucru ; transferarea conceptului de proletar de la clase la naţiune şi de aici drepturile Italiei, naţiune proletară, în raport cu alte ţări, naţiuni bogate sau capitaliste ; ideea că epoca în care trăia ar fi o epocă de aşteptare sau de tranziţie în care condiţiile unei mari răsturnări erau aproape coapte şi de aici justificarea interesului deosebit faţă de perioada din istoria romană în care minţile cele mai luminate începuseră să simtă apropierea unei ere noi ; ideea fraternităţii dintre oameni în faţa morţii şi în faţa nefericirii comune şi prin urmare necesitatea de a se mulţumi cu puţin şi de a refuza orice fel de violenţă ; aversiunea faţă de partidele politice care prin schemele lor, prin programele lor, prin disciplina lor împiedică orientarea potrivit impulsurilor inimii.

*

Şi aici, ca şi în cazul supraomului, nu pot fi neglijate unele date biografice şi temperamentale a căror examinare prezintă o evidentă utilitate. Asupra lor, de altfel, şi-a îndreptat atenţia, cu o deosebită osîrdie, o parte a criticii actuale, nemiloasă poate în cercetarea ei, dar cu siguranţă foarte pătrunzătoare pe plan psihologic. Este interesant de notat cum studiul datelor biografice devine cu mult mai important şi revelator în cazul lui Pascoli — acest profesor micburghez, înstrăinat de lume şi netulburat vreodată de mari aventuri — decît în al „fratelui său mai mare şi mai mic", care a voit să facă din propria sa viaţă o operă de artă şi care a trecut de la femei la dueluri, de la cărţi la marile cotidiane, de la pămînturile natale din Abruzzi la teatrul Eleonorei Duse, de la isprăvile de război la marşul asupra oraşului Fiume. Explicaţia stă în faptul că viaţa lui D'Annunzio şi temperamentul său nu constituie un mister şi pot fi cuprinse dintr-o privire, pe cînd *natura* poetului romagnol este cu mult mai închisă şi tainică, şi sînt rare cazurile cînd

se manifestă public. Cert este, însă, că cea mai bună documentare asupra vieții particulare a lui Pascoli care s-a realizat în ultimii ani (în afară de *Viața* scrisă de Maria și epistolarul său, cînd vor putea fi cunoscute) scoate în evidență un caracter dotat cu o sensibilitate atît de contradictorie și capricioasă, atît de bogată în complexe și schimbări bruște, atît de asemănătoare cu sensibilitatea morbidă, plină de tulburări, caracteristică momentului de trecere de la copilărie la virilitate, încît poate da naștere bănuielii că în el copilul metaforic coincide în parte cu cel real.[1] Deosebit de interesantă este senzualitatea pascoliană, profundă și tulbure, chiar dacă e mai puțin evidentă decît cea dannunziană. Citiți, de pildă, unele din documentele mai recente care aruncă o lumină asupra raporturilor dintre el și cele două surori.

Iubirea și gelozia care domină aceste raporturi au un caracter morbid și te fac să te gîndești la unele procese psihologice analizate de Freud. El se întreabă chinuit de neliniști dacă surorile lui pot să-l iubească cel puțin atît cît le iubesc pe colegele lor de școală: „Este un trist gînd al meu, un gînd care mă urmărește zi și noapte, pe care sărutările, cuvintele și scrisorile voastre n-au reușit să-l spulbere. Mă iubiți voi pe mine, care eram departe și păream indiferent, în timp ce voi trăiați între zidurile mănăstirii și vă bucurați arareori și plîngeați adeseori scuturate de febră și de chinurile izolării? Mă iubiți voi pe mine, care am dat fuga la voi doar atunci cînd ați ieșit de la mănăstire cu chipul strălucind de o blîndă mulțumire, mă iubiți voi măcar ca pe nevinovatele tovarășe ale bucuriilor voastre și care vă consolau cînd sufereați?[2] Iar cînd sora sa Ida se logodește, el reacționează ca un îndrăgostit trădat, ca un copil lipsit de judecată care nu poate să se adapteze legilor vieții și societății. Ideea că altcineva ar putea deveni posesorul ei i se pare aproape insuportabilă: „Cîtă amărăciune! Aș fi renunțat la cea mai mare

[1] Este teza susținută de S. Chimenz într-un eseu de mare interes, *G. Pascoli e il fanciullino*, în *La nuova Antologia*, din 16 noiembrie 1953, pp. 260—272.

[2] A. Vicinelli, *Momenti psicologici e letterari della vita pascoliana, secondo le memorie di Maria*, Comunicare la Congresul de studii pascoliene, loc. cit.

fericire, numai să nu-i fac neplăceri ei şi ţie ! Oh ! sora ta are o mare vină : aceea de a fi idolatrizat *pentru sine,* exclusiv pentru sine, fericirea, pe care ne-ar fi smuls-o nouă chiar cu fierul şi cu otrava !... Aşa că tu, dulcea şi buna mea surioară, trebuie s-o convingi să se întoarcă acolo, la Sogliano... Vom lăsa atunci fără zăbavă Livorno şi ne vom transporta lucrurile — care mai rămîn — în vreun colţ de ţară. Şi ne vom împărţi viaţa între ţară şi Roma... Dar, o scumpa mea Mariù, gîndeşte-te bine, trebuie să te măriţi şi tu, eu sînt prea bătrîn ca să mă însor şi am să viu să trăiesc alături de tine, îngerul meu bun !... Gîndeşte-te bine : viaţa pentru noi ar fi imposibilă, cu sora noastră departe care în scrisorile ei nu ne-ar vorbi decît de stările ei proaste, de bănuielile ei, de durerile ei de burtă, de sarcinile şi naşterile ei, de copiii ei... Nu ! toate aceste lucruri le poate suporta numai cel care le-a trăit sau cel care a renunţat la ele de bună voie ! Noi doi nu intrăm nici într-un caz, nici într-altul !" [1]

Gîndul insuportabil că sora sa va aparţine altuia, că va deveni femeie şi va avea copii revine într-o altă scrisoare din aceeaşi perioadă, împreună cu motivul iubire-ură pentru Ida şi cu acela al unui nou acces de iubire pentru Maria pe care doreşte fierbinte s-o aibă alături (şi în acest caz, după cum observă Vicinelli, trebuie să-l invocăm pe Freud pentru a defini acest fenomen, exemplu clasic de proces de *substituţie*) : „Scumpa şi adorata mea Mariù. Îţi scriu de cum am ajuns aici, la Foresteria. E unsprezece şi jumătate seara. Ida, după ce a citit scrisoarea ta, un pic cam distrată, ţi-a răspuns : eu n-am citit răspunsul ei. Aproape că mi-a smuls-o din mînă spunîndu-mi : «Dacă vrei să-i spui şi tu cîteva vorbe...». Eu am spus că n-avea importanţă şi am leşinat. Azi a fost ziua ei. A venit logodnicul ; pe urmă, seara tîrziu, l-am însoţit spre casă, prin noroi şi ceaţă... Ea îl ţinea de braţ pe logodnicul ei, era fericită şi zglobie. E lucru sigur : la toamnă Salvatore o ia de nevastă. E tot ce i se putea întîmpla mai bine.

O, Mariù, crezi că jelania mea tăcută şi tristă e fără rost ? eu nu mă plîng din cauza ei şi nici a altora, îmi plînge

[1] Ibid.

sufletul, asta e tot. De-ai fi văzut cum s-a schimbat la față !... Dar ce obsesie mai înainte. A trimis după el, și el a venit după ce Ida l-a așteptat îndelung, stînd la fereastră ; a vorbit cu mine, despre toate față de toți ; m-a întrebat pînă și cîte scrisori primește Ida pe lună. A spus că va veni la Livorno. Nimănui nu-i trece prin minte că vine în casa unor... tineri. Eu sînt un om sfîrșit pentru ei. O, adorata mea Mariù ! Lucrurile sînt sigure, și Ida s-a transformat pe loc. Pe mine m-a tulburat un pic toată povestea asta și mă aflu sub impresia ei...

Crede-mă, o, adorata mea, o, îngerul meu, că în ciuda faptului că uneori m-au lăsat nervii, eu văd și prevăd fericirea care mă așteaptă. Fericirea mea stă în tine. Tu mă iubești, eu te iubesc. Poate oare sentimentul care ne leagă să lase locul altuia mai viu și mai cald ? Eu *știu* că din partea ta nu e posibil ; tu *trebuie să crezi* că din partea mea nu este posibil. *Nu ai tu dovezile de dragoste pe care ea le are de la mine ?* Nu ? Eu am întemeiat o casă, v-am crescut pe amîndouă, am muncit și am trăit... numai pentru tine.

Eu nu pierd nimic : îmi rămîi tu... Ce avînt de iubire mă cuprinde la gîndul că te revăd, că te îmbrățișez din nou, că te consolez, că voi fi consolat de tine. Faptul de a te avea pe tine însemnează a avea tot ce se poate spera mai divin pe lume, o, crinul meu, o, îngerul meu !

O, draga mea Mariù... de-ar fi să ai pe veci, sau măcar pentru *douăzeci* de ani tovărășia asiduă, pură, credincioasă, intelectuală, cordială, de dragoste nesfîrșită și de respect și de considerație a bietului tău Giovannino ; și după acei douăzeci de ani o vei avea pentru totdeauna. Eu te ador, o adorabila mea. Din neînțelegerea noastră a derivat acest unic gînd. «Dacă ar fi Mariù aceea care...» O nu, îngerașul meu frumos și palid și tremurător și iubitor, să trăiesc cu tine, să mor cu tine ! Mama nu m-a făcut în zadar, pentru că m-a hărăzit celui mai micuț din roadele pîntecului ei !

Așadar, nimic între cer și pămînt : noi vom sta în cer, iubindu-ne, pe pămînt, iubind... Și vom lucra mult și îi vom lăsa în pace pe cei care vor să trăiască. Ai înțeles îngerașul meu frumos ? soarta mea legată de a ta, cămăruța ta alături

de a mea, şi pentru totdeauna împreună... Întotdeauna cu mine. Nunc et in hora mortis nostrae.

Iubeşte-mă cum te iubesc. Adorata mea, adorata mea, adorata mea ! Giovanni" [1].

Cu o asemenea bază celelalte episoade ale biografiei pascoliene nu mai produc nici o uimire : pistolul găsit pe noptiera lui în ziua nunţii Idei, furia de a părăsi casa în care trăiseră împreună, legăturile de iubire morbidă cu Mariù care l-au făcut întotdeauna să ezite cînd era vorba de căsătorie (chiar şi atunci cînd se logodise în taină cu o verişoară din Rimini). Nu produce uimire nici acel document impresionant pe care l-a publicat Biagini (scrisoarea către Ugo Brilli din 13 septembrie 1897) : „Dragul meu Ugo, scrisoarea ta a picat la timp într-un moment de grea cumpănă pentru mine, de care îţi voi vorbi şi în felul acesta caut să scap de gînduri. Sînt singur : Mariù, îngerul meu bun, a plecat vrînd nevrînd şi plîngînd să aibă grijă de Nannina noastră (fetiţa Idei), în timp ce mama ei, Ida, stă să nască... Oh ! tristeţea depărtării ! oh ! tristeţea despărţirii dintre cei vii ! mai neagră aproape ca atunci cînd nu mai ai încotro şi îţi iei rămas bun de la cel care moare ! Eu sînt, după cum vezi, singur-singur. Şi pot astfel să-mi uşurez un pic sufletul, pentru că trebuie, totuşi, să ascund faţă de Maria durerile mele tainice sau presentimentele. Vezi tu, poate că e neurastenie, poate că e autosugestie, poate că e o consecinţă a vieţii de forţată castitate şi groaznică tristeţe pe care o duc, dar sînt ore, uneori zile, cînd am impresia că nu mai am de trăit decît un minut şi trebuie să mor, pentru că inima mi se sparge pe neaşteptate... Bate, bate, dintr-o clipă într-alta mi se pare că aud ultimul scrîşnet şi apoi nimic" [2]. Mocnesc în el, ca în orice adolescent, impulsuri sexuale care se consumă în sine, în imaginaţie şi dorinţă, fără să se exteriorizeze într-un gest sau într-o acţiune şi fenomenul iubirii îşi menţine atracţia un pic tulbure produsă de ceva prohibit şi misterios. Este „tulburarea amestecată cu spaimă de care ne vorbeşte uneori, este actul sexual, amestec de atracţie şi de teamă, care e

[1] Ibid.
[2] M. Biagini, op. cit., p. 165.

pretutindeni în natură ca în *Gelsomino notturno* [1], este floarea misterioasă care răspîndește parfumul necunoscut al vieții sale, de care se apropie avînd în inimă „lîncedul impuls al unui vis ce-a ars în noapte", care dă un nesfîrșit sentiment de delicatețe, din care se poate muri (*Digitale purpurea* [2]), este senzația de ameteală, de leșin, de dispariție și cufundare într-un abis :

il mio non sembra
che un tremore, ma è l'amore, e corre
spossa le membra ! [3]

este atracția pentru lumea mănăstirilor și a colegiilor, atît de bogată în impulsuri și dorințe reprimate, dar răsfățate de imaginație. O senzualitate încă virgină, aș spune, dar tocmai din această cauză ascuțită și rafinată, excitată și voluptoasă. Iar ușurința cu care plînge, nevoia de a se înduioșa, plăcerea de a fi consolat sînt proprii copilului. Este un plîns diferit de cel al copilăriei care era făcut din nimic, pentru că e hrănit de ceva, ba chiar de multe lucruri, dar ca și celălalt este un plîns care după aceea odihnește, este o mare durere care după aceea nu doare. Însăși mila pe care o inspiră altora este o comoară ce trebuie păzită, are un gust pătrunzător, amestec de duioșie și durere. „Nu vreau, Doamne, ca mila ta să scadă", spune copilul cerșetor care-l simbolizează pe poet, și pleacă bucuros că poate să-și ia cu el întreagă greaua sa povară. [4] „Durerea lui Pascoli — scrie Chimenz — nu a fost nici exasperată, nici profundă, nici durabilă. Asemănător și în aceasta lui Petrarca, îi era de ajuns un fleac ca să-l distragă sau chiar să-l consoleze ; cădea cu și mai mare ușurință decît Petrarca pradă împrăștierii și consolării, dat fiind că a ignorat cu totul, așa cum ignoră copiii, sentimentul petrarchesc al *acediei*, al veșnicei insatisfacții de orice, începînd

[1] Cf. G. Pascoli, *Poesie*, ed. cit., pp. 524—525.
[2] Ibid., pp. 199—202.
[3] Ibid., p. 622. În legătură cu aceasta, vezi G. Debenedetti, *Il gelsomino notturno e la donna di Eresso*, în *Saggi critici*, Seria treia, Milano, Mondadori, 1959, pp. 247—252.
[4] Ibid., pp. 507—508.

cu sine însuşi ; dar, în schimb, natura l-a înzestrat cu darul, propriu copiilor, de a se interesa de cel mai neînsemnat lucru ce vine în raza lor de percepţie" [1]. Proprie copilului este şi capacitatea lui de a se emoţiona în faţa unor cuvinte solemne, *iertare, sfinţenie, eroism,* fără o adeziune reală la conţinutul acelor cuvinte, astfel că, deşi pronunţă de infinite ori cuvîntul *iertare,* nu-l iartă de loc pe asasinul tatălui său şi nu uită, şi de fiecare dată, cînd are prilejul, îl acuză şi îl iartă [2]. Proprii copilului sînt, în sfîrşit, unele capricii sau manii de-ale sale, ca teama că ar putea fi plagiat de alţi poeţi, vanitatea, lipsa de generozitate (tipic este cazul raporturilor sale cu D'Annunzio), povestea cu clopotele din Castelvecchio şi altele. Într-un cuvînt, totul lasă să se creadă că ipoteza formulată de Chimenz privind „afinitatea, ca să nu spunem de-a dreptul identitatea" [3] dintre sufletul lui Pascoli şi cel al copilului va fi tot mai mult confirmată pe terenul biografiei şi al psihologiei. Că după aceea, Chimenz dă o întrebuinţare nejustă acestei observaţii în interpretarea poeziei pascoliene este o altă faţă a problemei care, pentru moment, nu ne interesează. Pentru noi e important să recunoaştem însemnătatea acestui *dat* şi validitatea lui obiectivă pentru a putea ţine seamă de el în reconstruirea personalităţii poetice a autorului în discuţie.

*

A devenit astăzi un loc comun al poeziei pascoliene necesitatea evaluării ei istorice, necesitatea de a o urmări, cu alte cuvinte, în formarea ei lentă şi în îmbogăţirea şi alimentarea cu noi experienţe şi noi ambiţii. S-au fixat astfel unele puncte ferme : existenţa unei *istorii* a *Myricae*-lor, cu suprapunerea evidentă a unei voinţe ordonatoare, peste intuiţiile iniţiale în dezordine ; apariţia în aceeaşi perioadă de timp, după 1894, a volumelor *Poemetti, Canti di Castelvecchio, Poemi*

[1] S. A. Chimenz, *Personalità di G. Pascoli uomo e poeta,* în *Il giornale storico della letteratura italiana,* martie 1956, p. 36.
[2] Ibid., pp. 38—39.
[3] Cf. S. Chimenz, *G. Pascoli e il fanciullino,* ed. cit., p. 261.

Conviviali și chiar și a unor poezii din *Odi e Inni*, care să dovedească coexistența, chiar și cronologică, a unor anumite motive ; importanța unui studiu atent al poeziilor de tinerețe din perioada studiilor universitare. Au fost fixate și unele date : *Romagna* (ba chiar *Colascionata prima*, 1880—1882), *L'ultima passeggiata* (1886), *Prime Myricae* (1890), a doua ediție din *Myricae* (1892). Fiecăreia din aceste date i-ar corespunde un moment din dezvoltarea poeticii și poeziei pascoliene. Pînă aici toate bune. Să ne fie însă permis să adăugăm unele observații proprii la rezultatele, fără îndoială importante, ale criticii actuale.

Între timp să ne fie îngăduit să amintim un fapt care a scăpat sau cel puțin n-a fost luat în considerație de mulți critici. Mă refer la faptul că Pascoli a încercat o primă elaborare, deși fragmentară, a ideilor sale despre poezie în ciorna prezentării unei proiectate și nerealizate culegeri de poezii, *Foglie gialle*. Despre această ciornă, care se găsește în caietele păstrate de Severino Ferrari [1], s-a spus că este vorba de prima și unica formulare a unei poetici autentic simboliste pe care ar fi lăsat-o Pascoli [2]. Ar fi de ajuns această supoziție spre a justifica interesul nostru. În realitate e vorba de un fragment prea scurt, confuz și contradictoriu pentru a îngădui o judecată sigură. Dar, așa cum este, se pot găsi în el unele indicații importante. Iată textul : „Toate poeziile au o legătură între ele. Este *l'enfant du siècle* care s-a pierdut în noaptea secolelor ; aude glasuri stranii și teribile și din cînd în cînd o melodie de lire eoliene și lăute. Totul în jurul lui se însuflețește : norii par războinici, copacii par zei. Amintirile trecutului forfotesc la trecerea lui și umbrele conversează cu el. Este sufocat de atîta vitalitate exterioară și se lasă tîrît în afara prezentului, se află între vis și viziune, între trecut și viitor, dar viziunea este nesigură și diafană ; de abia reușește să aurească marginile (începuturile) meditațiilor sale pline de neliniști. Poezia care ia

[1] Aceste caiete au fost examinate de Pio Schinetti care a vorbit de ele și le-a expus conținutul într-un articol, *Pagine inedite di G. Pascoli*, apărut în *Il Secolo XX*, mai 1912, pp. 377—392.

[2] Cf. G. Petrocchi, *La formazione letteraria di G. Pascoli*, Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 48—49.

naştere de aici este subiectivă ; dar elementul obiectiv i-o ia cel mai adesea înainte. Poetul nu afirmă, nu descoperă, nu dovedeşte nimic. El redă o senzaţie pe care a avut-o aşa cum a avut-o ; este maladia abstracţiunii, comună poeţilor primitivi. El face abstracţie de lumea mic-burgheză şi se avîntă ca un şoim în landele misterioase, iluminate de lumina calmă a amurgului. Ceea ce a văzut el aici, ceea ce a plîns, ceea ce l-a bucurat, toate acestea le spune cu tristeţe cititorilor meschinei poezii subiective de astăzi. Subiective ? Stecchetti ? Dar ce impresii cu adevărat poetice putea să fi încercat un burghez meschin şi prăpădit, pierdut într-o societate meschină, frivolă, proastă, vlăguită, fără varietate, fără emoţii ? Eu fac abstracţie de lumea de astăzi, aşa cum face abstracţie cel care visează, fără să omit adevărul : caut urma omului de demult, a vestigiilor umane de demult, pentru a-mi explica natura umană. Concepţia mea o socot mare prin aceasta : că eu nu reneg din umanitate nici chiar pe cei morţi, şi că le strîng cu pietate cenuşa, pentru a o pune în vasul cinerar scobit de un scalpel fin în alabastrul luminos al artei" [1].

Aşadar, Pascoli consideră poezia *subiectivă* ca singura poezie posibilă a timpurilor sale şi ne prezintă un profil exasperant romantic al poetului care „se avîntă ca un şoim în landele misterioase, iluminate de lumina calmă a amurgului", care „aude glasuri stranii şi teribile şi din cînd în cînd o melodie de lire eoliene şi lăute", şi ajunge în mod efectiv să schiţeze o poetică simbolistă nu numai prin referirea, oarecum generică, la lumea care se însufleţeşte în jurul poetului, la norii care par războinici şi la copacii care par zei (un simbolism mai degrabă extern) [2], dar mai ales cu indicaţia procesului de formare a simbolului, acea „maladie a abstracţiunii", care împinge spiritul uman să creeze figuri, mituri, legende ce nu corespund de loc cu realitatea şi sînt negate şi contrazise de raţiune, care se manifestă în mod spontan la primitivi („comună poeţilor primitivi") şi în vis

[1] P. Schinetti, op. cit., pp. 388—389.

[2] Totuşi această afirmaţie a lui Pascoli o aminteşte pe aceea foarte cunoscută a lui Baudelaire referitoare la omul care trece printr-o pădure de simboluri.

(„eu fac abstracție de lumea de astăzi, așa cum face abstracție cel care visează"). Poetul ar trebui astfel să exprime acel proces așa cum i se prezintă și cum îl simte („el redă o senzație pe care a avut-o așa cum a avut-o"), făcînd abstracție de lumea prezentă și plutind „între vis și viziune, între trecut și viitor". Legat de acest refuz al prezentului exista un alt element caracteristic și el pentru primii decadenți : acela al „protestului împotriva existenței sociale moderne" [1], îndeosebi a refuzului din partea autorului în discuție, a unei „lumi mic-burgheze", pentru că „un burghez meschin și prăpădit pierdut într-o societate meschină, frivolă, proastă, vlăguită, fără varietate, fără emoții" nu poate încerca nici o impresie cu adevărat poetică. Refuz care coincide cu atitudini asemănătoare ale simboliștilor europeni și ale primilor decadenți italieni *(gli Scapigliati)*, se acordă cu concepțiile anarhice care-l pasionau pe Pascoli în anii aceia, și mai mult, corespunde, după cum am văzut, unei atitudini răspîndite în primele generații postrisorgimentale care opuneau meschinei realități oficiale — reprezentată de politica diverselor guverne de dreapta și de stînga, ca și de structurile burgheze de moravuri, de interese, de comportament al noilor pături conducătoare, în care se organiza noua societate italiană — chemarea către trecutul îndepărtat al mărețiilor imperiale sau către trecutul apropiat al eroismului risorgimental și prefigurarea unui viitor deosebit de intens și demn de a fi trăit, a unor noi măreții și cuceriri sau a unei reînnoiri generale și a unei justiții universale.

În sfîrșit, există un al treilea element subliniat cu tărie de Pascoli, cel care — după părerea sa — imprimă măreție concepției sale : legătura cu trecutul, referirea la o anumită tradiție. O concepție exasperant romantică sau chiar simbolistă asupra poeziei, în armonie cu credința sa anarhică, dar riscînd și una și alta să contrazică formația sa literară, dragostea pentru clasicii latini și greci și studiul pasionat și subtil al operelor lor. Umanitatea trebuie desigur schimbată,

[1] Cf. M. Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Buc., Editura Univers, 1970, p. 102.

dar tocmai pentru aceasta trebuie acceptat tot ceea ce este uman în ea, căutată urma omului acolo unde s-a manifestat fără a-i renega „nici chiar pe morţi", însuşită experienţa trecutului, recunoscînd că toate poeziile „au o legătură între ele". Iată felul în care Pascoli crede că poate împăca vechiul şi noul şi rezolva o problemă pe care şi-o pun toţi intelectualii care se găsesc înlăuntrul unei mişcări revoluţionare; iată intuiţia care îl face să se simtă orgolios şi îi permite să salveze, chiar prin adeziunea sa la nou, gustul rafinat al formei, al acelui „daltă fină" care sculptează operele în „alabastrul luminos al artei".

Judecata limitativă asupra poeziei subiective din zilele lui („meschina poezie subiectivă de astăzi"), punctul de vedere negativ asupra *obiectivităţii* („dar elementul *obiectiv* i-o ia cel mai adesea înainte") ca intruzie de elemente false ce tind să contamineze poezia şi afirmaţia netă privind caracterul autonom şi antiretoric al artei („poetul nu afirmă, nu descoperă, nu încearcă nimic") sînt celelalte indicaţii de oarecare importanţă, pe care le putem deduce din acest scurt fragment.

De unde proveneau aceste idei ale lui Pascoli despre poezie nu e uşor de spus. Sigur este că avea cunoştinţe foarte reduse despre poezia europeană contemporană, care, probabil, se limitau la marii poeţi romantici (Lamartine, Hugo, Tennyson, Keats, Musset etc.) şi la cîte ceva din Baudelaire, asimilat indirect prin *Scapigliati* şi prin Carducci.[1] S-a spus că ciorna de care am vorbit mai sus este mai ales fructul meditaţiei asupra *Corbului* lui Poe, din care ne rămîne, tot în caiete, traducerea primelor patru strofe cu titlul *Tenebre*.[2] Dar explicaţia nu este suficientă, sau cel puţin nu e completă. E probabil, în schimb, ca descoperirea lui Poe — chiar limitată la *Corbul* — şi interesul pentru poezia lui, dovedit de încercarea de traducere, să se insereze, în cazul său, într-un proces autonom de rafinare a experienţelor întîrziat-

[1] Cf. G. Petrocchi, op. cit., p. 45.
[2] Ibid., pp. 46—49.

romantice ale lui Prati și Aleardi și ale poeților cunoscuți sub numele de *Scapigliati*, proces în care acționau puternic — dîndu-le o nouă seriozitate contenutistică — teribilele experiențe familiare, tristețea, mizeria și neîncrederea anilor de tinerețe, ideologia politică și angajamentul revoluționar.

Oricum, poate că nu aceasta e problema cea mai importantă : asta și pentru că istoria criticii pascoliene ne pune în gardă împotriva ispitelor (destul de riscante) de a ne afunda în căutarea de analogii și corespondențe cu experiențele contemporane ale poeților europeni. Pe noi, în schimb, ne interesează să pornim de la premisele oferite de această poetică de tinerețe pentru a ne da seama de modurile și de timpurile de dezvoltare ale poeziei pascoliene în faza ei de formare. Și în primul rînd să punem în lumină faptul că acelor premise teoretice le corespundea, în perioada studiilor universitare, un efort de realizare care constituie nota cea mai interesantă și mai singulară a poeziei de tinerețe a lui Pascoli, poezie care a fost examinată destul de atent în ultima vreme : cînd cu scopul de a da de urma influențelor — evidente și foarte puternice — ale altor poeți contemporani și mai maturi decît el, dezvăluind astfel eterogeneitatea, dar în același timp amploarea și neliniștea căutării pascoliene [1] ; cînd pentru a regăsi acolo primele indicii ale poeziei posterioare, mai ales în *Myricae*, cu rezultate destul de puțin interesante [2]. Dar examinarea aceasta nu a reușit să vadă nota de originalitate a căutărilor lui Pascoli din acea perioadă ; punînd prima piatră a evoluției sale nu a anticipat desigur poezia posterioară, ci a elaborat o poetică care, în mare parte, va trebui să fie contrazisă și negată pentru a se ajunge la poezia din *Myricae*. Tentativa de a realiza premisele prezentării volumașului *Foglie gialle* se poate regăsi într-un grup de poezii, datate între 1876—1880 : *Fantasmagoria* [3], *Rio Salto* [4], *Il*

[1] Mă refer, îndeosebi, la opera citată a lui Petrocchi.
[2] Ultimul exemplu, eseul lui Di Pietro, *Gli „esercizi" giovanili di G. Pascoli*, în *Aevum*, iulie-august 1953.
[3] G. Pascoli, *Poesie*, ed. cit., pp. 1226—1227.
[4] Ibid., p. 24.

maniero [1], *Ghino di Tacco* [2], *Il vento* [3], *Astolfo* [4]. Prima a fost publicată ca program al ziarului *Color del tempo* şi derivaţia carducciană e evidentă. Totuşi, motivul conducător se reclamă de la principiile acelei poetici şi, îndeosebi, de la refuzul prezentului şi de la necesitatea de a plana „între vis şi viziune, între trecut şi viitor". Lumea — se spune acolo — trăieşte „sub cerul apăsător", ca sub o capă, „zăpuşala cutremurului" înfăşoară în plictiseală pe oamenii care merg „pe un drum incert" şi poetului, „la umbra unor vechi altare şi tronuri", nu-i rămîne decît să înşele lungile trîndăveli „cu cîntece păstrînd amintiri [5]. Revine astfel amintirea lui '59, cînd Italia, care părea moartă, a ştiut să se ridice din nou, „înfrumuseţată de arme şi de lumină", şi totodată apare lumina viitorului care dă la iveală un „strălucitor castel vrăjit", la fel cum din negurile reci apare aurora boreală. [6] Este tot o poezie programatică, în care transfigurarea simbolică este doar enunţată (şi destul de pedestru). Se trece de la enunţare la realizare în *Ghino di Tacco*, *Rio Salto* şi *Il maniero*, cu toate că şi în ele influenţa carducciană este cît se poate de evidentă. E de notat că în toate trei punctul de sosire al transfigurării fantastice este lumea legendei cavalereşti cu cavalerii, castelele, zînele, vrăjitorii pe care aceasta le comportă ; confirmare — dacă mai era nevoie — a elementarietăţii şi ingenuităţii, în fond încă romantică, a simbolismului pascolian, cel puţin în această fază (dar nu trebuie uitat, pe de altă parte, caracterul *popular* al epopeii cavalereşti, care cu siguranţă l-a atras în acei ani pe Pascoli). Punctul de plecare al transfigurării simbolice este, în schimb, o senzaţie actuală şi reală sau amintirea unei senzaţii a trecutului la fel de real (apa care curge din streaşină, vîntul care suflă printre plopi, vederea unui vechi castel într-o pădure de nestrăbătut) ; de aici fantasme de baroni, vasali, rîndaşi care se duc şi giganţi care galopează de-a lungul

[1] Ibid., p. 25.
[2] Ibid., p. 1240.
[3] Ibid., p. 1231.
[4] Ibid., pp. 1244—1251.
[5] Ibid., p. 1226.
[6] Ibid., p. 1227.

rîului.[1] Motive analoge se regăsesc în *Astolfo* unde, însă, fanteziei cavalerești i se contrapune imaginea casei paterne, iar amintirea mamei anunță de pe acum intervenția amintirii care, după cum vom vedea, va dobîndi mai tîrziu o foarte mare importanță.

Perioada imediat următoare, între '80 și '90, marchează al doilea moment de formare a poeziei pascoliene. Data cea mai importantă este 1886 cînd, o dată cu publicarea poeziei *Ultima passeggiata* (cu ocazia căsătoriei lui Severino Ferrari), explodează acea *poetică a obiectului,* care contrazice simbolismul subiectiv de tinerețe, punînd o piatră de hotar pe drumul poeziei de maturitate. Se formează astfel primul nucleu al viitoarelor *Myricae.* De atunci datează *Arano, Di lassù, Mezzogiorno, Quel giorno*[2] și altele, poezii care reprezintă în mod obiectiv un moment al vieții de la țară, mici tablouri redate în elementarietatea lor. Din acest moment începem să găsim acea tehnică a simplei apropieri a unei imagini de alta care este tipică pentru poezia populară, îndeosebi pentru poezia populară toscană de dragoste, care ulterior va fi dezvoltată eliminînd tot mai mult elementele de construcție logică și de narațiune. Cu toate acestea — faptul a scăpat pînă acum criticilor, chiar și acelora care au parcurs istoria *Myricae*-lor — această *poetică a obiectului* nu este încă poetica pe care o vom regăsi în *Fanciullino.* Aceea va fi o obiectivitate de tip particular, în care

---

[1] *Rio Salto* și *Il maniero* (spre deosebire de altele care au fost publicate în *Poesie varie)* au fost incluse în *Myricae* începînd cu ediția din 1892. Aici însă se referă la varianta în care au fost publicate pentru prima dată în *Nuovi Goliardi,* respectiv în iulie și în aprilie 1877 (cf. apendicele articolului citat de Di Pietro). Printre altele, în *Il maniero,* versurile: *mentre i falchetti udia squittir su'gialli / merli e radendo il baluardo nero* (în timp ce auzea cum țipă pe galbene crenele / și răzuie întunecatul meterez), în prima redactare sunau astfel: *e le mie strofe come falchi ai gialli / merli strideano e sul terrazzo nero* (și-a mele strofe ca șoimi pe galbene crenele / strigau și pe terasa întunecată), amintindu-l de aproape pe poetul care „se avîntă ca un șoim" din cioma prefeței la *Foglie gialle.*

[2] Cf. G. Pascoli, *Poesie,* ed. cit., respectiv pp. 45, 49 și 48. Referitor la locul pe care-l ocupă *L'ultima passeggiata* în istoria poeziei pascoliene, cf. A. Serroni, *Per una storia delle „Myricae",* în *Apologia di Laura,* Milano, Bompiani, 1948.

nu va exista nici o încercare pur descriptivă, ci voinţa de a surprinde, printr-o reprezentare atît de precisă încît să facă necesar în anumite cazuri termenul tehnic, semnificaţia cea mai profundă a lucrului, sensul lui poetic, într-un anume fel simbolul lui ascuns. Aceasta, în schimb, este o obiectivitate de tip impresionist sau verist, de un verism minor ca cel toscan, asemănător aproape întotdeauna, cu schiţa : prevalează descrierea pură, o viziune fermă şi netă a lucrurilor, un limbaj care nu lasă nici un drum liber caracterului aluziv. Este prin urmare o poetică ce contrazice cu totul pe cea de tinereţe, în care simbolul era căutat tocmai prin negarea realului şi prin refugiul în ireal şi în fantastic. Şi în această negare trebuie căutate, poate, elementele mai importante care contribuie la formarea ei. Pentru că într-un caz poetul se desprindea de lumea care îl înconjura şi îşi propunea să înainteze singur şi orgolios pe tărîmuri misterioase, în celălalt caz poetul aderă cu umilinţă la lumea în care trăieşte şi la realitatea sa ; în primul caz poezia este în simboluri şi în plăsmuirile minţii („în maladia abstracţiunii"), în cel de al doilea caz este în lucrurile care se află în jur, oricît de umile şi banale ne-ar apărea ele ; într-un caz prevalează fantezia care ne ajută să evadăm din lumea noastră, în celălalt acel sentiment poetic — despre care Pascoli va vorbi mai apoi — care surprinde în lucruri surîsul şi lacrima lor. Lui D'Annunzio nu-i scăpase caracterul pur descriptiv al acestei poezii, pentru că el se referea tocmai la prima ediţie nepusă în vînzare a *Myricae*-lor cînd afirma : „Este un poet rural. Sentimentul pe care el îl are despre natură este profund, liniştit şi cast. Giovanni Pascoli este un stăpîn absolut al instrumentului metric pe care, spre deosebire de alţi poeţi, îl foloseşte variat şi cu multă abilitate în căutările sale... Totuşi el arată că în compoziţia strofelor nu acordă multă importanţă elementului muzical al cuvintelor pe care le alege cu o foarte mare grijă. Rareori se simte indefinitul în poezia sa. Fantasma poetică nu izvorăşte din melodie şi nu primeşte de la ea aproape niciodată semnificaţii vrednice de luat în seamă. Cea mai mare importanţă o dă elementului plastic. Viziunea pe care o are despre lucruri este clară şi precisă ; şi le reprezintă în liniile lor vizibile, aproape întotdeauna cu o rară

evidență. Pentru aceste reprezentări el are cuvinte, aș îndrăzni să spun, lineare, care desenează, și cuvinte suculente care colorează. Dar *dincolo* de peisaj și de figură viața interioară nu percepe nimic altceva... Voi spune în cele din urmă, sperînd să fiu mai bine înțeles, că acestei poezii îi lipsește misterul" [1]. Și corobora această judecată asupra descriptivismului plastic, dar exterior al *Myricae*-lor, cu unele observații asupra limbajului acelor poezii: „Se știe că fiecare minte literară posedă o percepție particulară a cuvîntului, în care prevalează una din diversele proprietăți inerente cuvîntului. Eu cred că în mintea acestui poet trebuie să se prezinte, ca imagine *scrisă*, adică formată în literele alfabetice din care se compune, aș îndrăzni să spun materializată de scriitura lizibilă... Asta înseamnă că uneori eu găsesc în această carte nu arta, ci literatura. Și notez lipsa acelui mister pe care numai puterea ocultă a muzicii îl creează în jurul plăsmuirilor poetice, a acelui mister care este, de pildă, atît de profund în unele sonete și în unele sextine ale lui Petrarca, unde cuvintele par să devină imateriale și să se topească în Indefinit" [2]. Nu este de mirare că acest lucru a putut să scape multor critici care au sfîrșit prin a extinde la *Myricae* caracteristici ale poeticii și poeziei pascoliene ulterioare. Este un fel de iluzie optică la care e greu să reacționezi, asemănătoare fascinației de care vorbea Renato Serra „pe care le au însemnările ce se referă la peisaj, la oră sau la lumină, găsite într-o veche scrisoare", pentru că se bazează pe tendința naturală de a căuta întotdeauna o dezvoltare armonioasă a personalității artistului și pe aceea mai puțin naturală, dar nu mai puțin răspîndită, de a nu avea întotdeauna în vedere istoria *internă* a poeticelor și a operelor. [3] Și primele *Myricae* au tocmai această fascinație a unor asemenea însemnări și fragmente de opere neterminate, cărora e ușor să le atribui sensuri și semnificații ascunse.

---

[1] A. Castelli, *Pagine disperse*, ed. cit., pp. 551—552.

[2] Ibid. p. 552.

[3] În fond de la această preocupare privind istoria *internă* se sustrage pînă și Contini în eseul său privind *Il linguaggio di Pascoli* (în *Studi Pascoliani*, Faenza, Lega, 1958), unde ne oferă totuși o abundentă recoltă de reliefuri *experimentale* de mare utilitate.

E de la sine înţeles că această opoziţie netă între cele două poetici trebuie să fie luată ca indicaţie a două *momente critice,* care caracterizează cei doi poli fundamentali ai unui anumit arc de dezvoltare, fără a exclude infinitele nuanţe ce marchează trecerea de la unul la altul. Astfel, indicii de poetică obiectivă se găsesc şi în poeziile din perioada studiilor universitare, prima variantă din *Romagna* (1882) [1] se poate considera ca o punte de trecere de la o poetică la alta, în anii în care se afirmă noua poetică nu lipsesc manifestări ale celei vechi ce se împletesc cu ea. E de ajuns să ne gîndim că în 1897, în cărticica publicată cu ocazia căsătoriei lui Quadri, alături de poezii ca *Lo stornello, In chiesa* şi *Cavallino* [2], putem găsi *Rio Salto, Il maniero* şi două poezii noi construite cu aceeaşi tehnică, *Il bosco* şi *Il fonte* [3] (în una din ele vederea pădurii trezeşte în imaginaţie apariţii de nimfe şi fauni, în cealaltă vederea fîntînii cheamă din nou paladinii, isprăvile şi destinele lor). Tot în acelaşi an, cu ocazia căsătoriei lui Giulio Vita, Pascoli publică apologul *I due fuchi* [4], în care propune din nou un profil de profet al poetului, asemenea aceluia care îşi afundă privirea „în universul tulbure", astfel încît lui i se datorează ceea ce simte omul „printre umbre fără conţinut, printre spectre goale" [5]. Dar sînt ultimele momente de incertitudine, acele momente inevitabile în care noul a şi început să se afirme şi vechiul nu a dispărut încă. Doi ani mai tîrziu, în poeziile publicate în *Vita Nova* [6], depăşirea simbolismului de tinereţe apare ca definitivă. Se înţelege, de asemenea, că acest ton de obiectivism descriptiv şi impresionist este cel dominant, dar nu exclude alte filoane de căutări care, de altfel, nu-l contrazic. Nu lipseşte astfel tonul de basm, cu ritm popular,

---

[1] A fost publicată cu titlul *Colascionata prima,* în *Cronaca bizantina* din 1 dec. 1882 (acum în apendicele citat de articolul lui Di Pietro).

[2] Cf. G. Pascoli, *Poesie,* ed. cit., respectiv la pp. 28, 91 şi 93.

[3] Introduse apoi în a doua ediţie a *Myricae*-lor (ibid., pp. 25—26).

[4] Ibid., p. 42.

[5] Ibid.

[6] Este vorba de poeziile *Notte, A nanna, Benedizione, La felicità, Gloria, Il cane, Orfano, Fides* şi poezia care constituie acum a treia parte din *Primo Ciclo* în *Poesie varie.*

şi e de ajuns să ne gîndim la grădina fabuloasă din *Fides* [1], cu copacii şi pădurile de aur, şi la cealaltă nu mai puţin fabuloasă din *Orfano* [2], sau la bunicuţa care povesteşte basmul din *A nanna* („Sola — o Dio bubbola e tuona ! — sola va la reginella") [3], sau la copilele din *Notte :*

attendon esse i cavalieri erranti
che varcano la tenebra sonora ?
Parlan d'amor, di cortesie, d'incanti :
così parlando aspettano l'aurora. [4]

Nu lipseşte nici tonul gnomic şi sententios în poezii ca *Gloria, Il cane, Tre versi dell'Ascreo* [5] şi nici *poetica memoriei,* care va apărea ca o trăsătură caracteristică pentru faza următoare a poeziei pascoliene. E de ajuns să ne gîndim la cea mai complexă şi ambiţioasă piesă din *Myricae, Campane a sera* [6], în care clopotele de vecernie aduc în memorie alte clopote, pe cele auzite în copilărie, la colegiu, la Urbino :

Odi, sorella, come note al core
quelle nel vespro tinnule campane
empiono l'aria quasi di sonore
grida lontane ?

. . . . . .

Io mi rivedo in un branchetto arguto
di biondi uguali su per l'Appennino
opaco d'elci : o snelle, vi saluto,
torri d'Urbino ! [7]

Unde tehnica amintirii este asemănătoare cu cea care va fi folosită mai tîrziu în *Aquilone,* dar cît de ingenuă încă (şi în fond carducciană) este trecerea de la prezent la trecut,

[1] Cf. G. Pascoli, *Poesie,* ed. cit., p. 37.
[2] Ibid., p. 38.
[3] Ibid., p. 99.
[4] Ibid., p. 101.
[5] Ibid., respectiv la pp. 59, 51 şi 32
[6] Ibid., pp. 68—69.
[7] Ibid.

suprapunerea celor două timpuri! Acestea sînt motive care rămîn sau care apar, dar marginale faţă de tonul fundamental pe care l-am individualizat: cel al impresionismului descriptiv (şi se înţelege că atunci cînd se vorbeşte de impresionismul lui Pascoli, nu se face nici o referire la faimosul impresionism pictural).

Cauzele care au determinat o asemenea cotitură au fost fără îndoială numeroase. În primul rînd a fost evoluţia ideologică a lui Pascoli, de care am mai vorbit şi care în '92 prezintă toate motivele sale principale. Şi într-adevăr, în poeziile publicate în *Vita Nova* în 1889, în care se afirmă în mod definitiv noua poetică, există şi proclamarea explicită a unei noi orientări ideatice, a unui nou fel de a concepe lumea. Cu alte cuvinte, invitaţia de a iubi lucrurile umile, de a se mulţumi cu puţin, de a găsi frumuseţea în ceea ce ne înconjoară fără a năzui către lumi îndepărtate, către ţinte ambiţioase, către bunuri spectaculoase şi grandioase. *La vite e il cavolo* [1], cu contrapunerea dintre varza umilă care îl înveseleşte pe ţăran cînd fierbe în ceaun şi frumoasa, superba şi îmbătătoarea viţă; *Nel parco* [2], cu contrastul dintre „stăpîn şi coafata lui nevastă", al lor „întunecat, posomorît palat" [3] şi joaca copiilor grădinarului şi simpatia pe care le-o arată stejarul, plopul şi laurul; *Ida e Maria* [4], cărora li se cere să nu ţeasă o pînză de „atlaz ţipător" sau de „amiant pur", ci una din acele pînze sincere „de care gem sipetele lăsate de pioasa maică" [5], exprimă limpede această poziţie. De altfel, apare evident că descoperirea acestui caracter poetic al lucrurilor este legată de reevaluarea ideatică a vieţii cotidiene, a umilelor sale treburi, a durerilor şi a bucuriilor sale modeste, a acelei *mediocritas* pe care Pascoli i-o recunoaşte lui Horaţiu ca pe o glorie. Tocmai din această cauză nu putea să nu dispară profilul romantic al poetului care „se avîntă ca un şoim în landele misterioase", ca şi atitudinea rebelă, de protest împotriva lumii prezente, de

[1] Ibid., p. 60.
[2] Ibid., p. 128.
[3] Ibid.
[4] Ibid., pp. 76—77.
[5] Ibid., p. 76.

refuz al unei măsuri mic-burgheze a vieții. În al doilea rînd a fost afirmarea definitivă a verismului, pentru că tocmai între '80 și '90 apar toate operele mai importante ale lui Verga și mișcarea veristă atinge punctul maxim al răspîndirii sale. În plus, cultura pozitivistă dominantă în mediile academice ale timpului, pe care Pascoli a absorbit-o mai mult ca profesor decît ca student, și e de ajuns să amintim, pe urmele lui Pasolini, cercetările erudite ale unui Nigra, D'Ancona, Pitrè, Comparetti, Rajna.[1] De asemenea, studiile de poezie populară cărora li s-a dedicat în perioada șederii la Massa (1884—1887)[2]. În sfîrșit, purificarea de toate influențele poeziei italiene a timpului, care-și lăsaseră amprenta asupra lui în timpul anilor de studenție. Deoarece, pentru formarea poeziei lui Pascoli, apar cu mult mai importante elementele pe care a reușit să le respingă, față de care a devenit imun, decît cele care l-au influențat. E de ajuns să ne gîndim la tenacitatea cu care și-a căutat originalitatea, care în unele ocazii îl făcea să noteze: „Eu cunosc cretini — îi scria lui Giacinto Stiavelli care, recenzînd *Myricae*, făcuse greșeala să le pună alături de un volumaș de versuri aparținînd unui tînăr școlar al lui Pascoli — cunosc cretini care îl imită atît de bine pe Carducci, încît ar fi o revelație pentru tine; dar nu pentru mine care, dacă aș fi vrut să-i imit pe alții, la ora asta aș fi avut o duzină de volume"[3]. E de asemenea de ajuns să ne gîndim la precauția cu care și-a publicat scrierile, așteptînd întotdeauna să fie sigur că aveau un ton al lor. Sau la umbra pe care întotdeauna au proiectat-o asupra lui Carducci și D'Annunzio, nu numai pentru că erau mai celebri, dar și ca poeți de care trebuia să se distingă dacă voia să-și afirme o personalitate proprie. (Vă amintiți?: „Și nici măcar nu e [poetul, n.r.], cu îngăduința Maestrului, un meșter care făurește spade și scuturi și brăzdare; și nici măcar, cu îngăduința atîtor altora, un artist care gravează și cizelează aurul pe care alții i-l întind"[4].)

[1] Cf. P. P. Pasolini, *Pascoli*, în *Officina*, mai 1955, p. 3.
[2] Cf. M. Biagini, op. cit., p. 79.
[3] F. Forti, *„Io ritroso e sensitivo, io che sto e starò nella penombra se non nell'oscurità..."* Comunicare la Congresul de studii pascoliene.
[4] Cf. G. Pascoli, *Prose*, ed. cit., p. 31.

În realitate Pascoli trebuia să se apere atunci de trei mari pericole: influenţele poeţilor romantici întîrziaţi faţă de care era deosebit de sensibil datorită efuzivităţii lui sentimentale; influenţele lui Carducci greu de evitat în mediul în care trăia şi din care provenea, şi acelea ale lui Severino Ferrari, destul de periculoase, fiind elaborate parţial împreună în ambianţa de la *Nuovi Goliardi* şi pentru că tindeau spre un carduccianism minor cu tonuri joase şi conţinuturi umile. Pericol grav dacă ne aruncăm privirea asupra primei variante din *Romagna*:

> Oh! Ridiverde! come io lo vorrei
> quel ribechino che tu scarabilli,
> e suvvi tesser fila di trochei,
> fila d'argento che squilli e scintilli [1],

unde, după cum bine s-a observat, Pascoli pare „să intre decis în sfera fineţii şi raritătii lui Severino, rivalizînd cu el" [2].

Calea impresiei scurte şi realiste, pe care a parcurs-o cu avînt, îl apăra bine fie împotriva întunecatelor fantezii ale celor dintîi, fie împotriva tonurilor înalte şi a poeziei construite a celui de al doilea, sau a jocului literar şi goliardic al celui de al treilea. Dar vai de cel care confundă calea cu punctul de sosire. Realismul primelor *Myricae* este o achiziţie a poeticii pascoliene, dar constituie doar un punct de trecere. Cel de al treilea moment — şi cel definitiv — intervine atunci cînd în locul poetului clarvăzător care priveşte către viitorul perioadei de tinereţe şi al poetului realist care priveşte la prezentul perioadei următoare, considerînd lucrurile aşa cum sînt ele, apare poetul care, prin intermediul prezentului, îşi aminteşte trecutul.

În poetica memoriei se topesc momentele simboliste ale primei perioade şi cele realiste ale celei de a doua. Data de început a celui de al treilea moment poate fi fixată în 1892, cînd publică cea de a doua ediţie din *Myricae*. Această ediţie,

---

[1] Cf. apendicele citat al articolului lui Di Pietro.
[2] Cf. A. Seroni, op. cit., p. 83.

dedicată pentru prima oară tatălui ucis, include unele fragmente din *Giorno dei morti* [1] și, după cum ne va spune chiar poetul, „alte poezii de durere tainică, ascunsă pînă atunci în intimitatea casei" [2], proclamă dublul scop de a-i cinsti pe cei care sînt morți și de a-i face să pălească, în bordeie sau în palate, *pe cei care știu*. Poetul este conștient de diferența de ton și de caracterul nonprivat pe care vrea să le atribuie acelei dureri pentru că îi scrie lui Angiolo Orvieto, cînd îi trimite cartea: „Citește prefața ; o să ți se pară că e în contradicție cu cea a lui Marcovigi, și totuși nu e ; pentru mine viața e bună și lumea e frumoasă, dar oamenii sînt răi și societatea e urîtă" [3]. Într-adevăr, cu un an înainte, în prefața la ediția nepusă în vînzare a *Myricae*-lor, cu prilejul nunții prietenului Marcovigi el vădea o cu totul altă stare sufletească : „Îți amintești ? Au trecut mulți ani ; ție viața îți făgăduia mult și mie puțin. Acum (viața e bună), ție ți-a dat acel mult și mie destul de mult din acel puțin ; căci ție ți-a păstrat această dragoste și mie mi-a făcut ușoară și foarte plăcută o datorie pe care o aveam. Tu ești prin urmare fericit și eu senin : viața e frumoasă, și așa să ne rămînă și de acum încolo" [4]. De altfel, examinarea celor două ediții confirmă judecata poetului. La prima ediție el adaugă poeziile inspirate de căsătoria lui Severino Ferrari și publicate în 1886 *(L'ultima passeggiata)* [5], *Colascionata prima* cu titlul *Romagna* și cu multe corectări, poeziile prilejuite de nunta lui Vita [6] și publicate în 1887, cele prilejuite de căsătoria lui Quadri [7] și de căsătoria fratelui Raffaele [8] ;

---

[1] Cf. G. Pascoli, *Poesie*, ed. cit., pp. 3—11.

[2] Ibid., p. 151.

[3] Cf. M. Biagini, op. cit., p. 96.

[4] Cf. G. Pascoli, *Poesie*, ed. cit. p. 149.

[5] Adică acele care-și păstrează în *Myricae* același titlu, mai puțin *Lavandare, I due bimbi, Carrettiere* și în plus *Il cane.*

[6] Adică *I due fuchi, Il cacciatore* și *Nozze.*

[7] Adică *Lo stornello, Rio Salto, In chiesa, Il maniero, Il ponte, Il bosco, I sepolcri, Cavallino.*

[8] Adică *Lo stornello, In chiesa, Il maniero, Il bosco, Il fonte, Cavallino.*

unele poezii pe care le publicase între 1889 şi 1890 în *Vita Nova* [1] şi unele poezii pînă atunci inedite [2]. Este evidentă, tocmai în aceste poezii, întunecarea tonului, încercarea de a atribui lucrurilor semnificaţii ascunse şi universale, prezenţa deosebit de stăruitoare a motivelor durerii şi morţii. Este sfîrşitul banchetului la care s-a aşezat invitatul vieţii şi de la care trebuie să se ridice nici înfometat, nici sătul :

> ... Triste, su la mensa ingombra,
> delle morenti lampade lo svolo
> lugubre, lungo ! Triste errar nell'ombra
> ultimo, solo ! [3]

Este cerul, ocean profund :

> dove ascendendo il pensier nostro annega,
> tramonta un'Alfa, e pullula dal fondo
> cupo un Omega. [4]

Este înţeleptul care scrutează neştiute abisuri şi, cu cît îşi afundă privirea, cu atît se apropie „ceea ce tu fixezi : umbră şi mister" [5]. Este durerea care „veghează dintr-un colţ" [6], este „plînsul mut, neîncetatul plîns" [7]. Este întunecatul peisaj nocturn din *Il ponte*, ce vrea să se încarce cu ascunse simboluri :

> Il fiume va con lucidi sussulti
> al mare ignoto dall'ignoto monte. [8]

---

[1] Adică *La siepe, Il nido, La pieve, Il principino, Ida e Maria, In alto, Il poeta, La vite e il cavolo, Nel parco, I gattici, Il bove, La domenica dell'ulivo, Dialogo, Il piccolo bucato, Il cuore del cipresso, Il santuario, I puffini dell'Adriatico, Crepuscolo, Campane a sera.*

[2] De ex. *Il dittamo, Anniversari, Le monache di Sogliano, Convivio*, Cuore e cielo.

[3] Cf. G. Pascoli, *Poesie*, ed. cit., p. 35.

[4] Ibid., p. 33.

[5] Ibid.

[6] Ibid., p. 32.

[7] Ibid.

[8] Ibid., p. 106.

Este descoperirea simbolisticii din *Dittamo* [1], căreia i se cere să-i cicatrizeze rana. Este amintirea mănăstirii din Sogliano, care poartă imaginea mormîntului :

Manda l'organo i suoi gemiti
tra 'l fumar de' cerei lento :
di lontane plaghe sembrano
cupe e fredde onde di vento...

Dalle plaghe inaccessibili
cupo e freddo il vento romba :
già sottentra ai lunghi gemiti
il silenzio della tomba. [2]

Trec peste cele trei poezii intitulate *Anniversari* şi peste semnificaţia pe care o are în acea culegere noua versiune a poeziei *Romagna* :

Ma da quel nido, rondini tardive,
tutti tutti migrammo un giorno nero ;
io, la mia patria or è dove si vive :
gli altri son poco lungi ; in cimitiero. [3]

Întunecarea tonului devine şi mai evidentă în ediţia următoare a *Myricae*-lor, cea din 1894. În prefaţă se dă publicităţii ceea ce mai înainte apărea în scrisoarea către Angiolo Orvieto : „Dar omul care prin acel doliu şi-a întunecat viaţa, te cheamă să binecuvîntezi viaţa, care e frumoasă, frumoasă în totul ; adică ar trebui să fie ; dacă noi nu ne-am strica-o nouă şi altora. Frumoasă ar fi... dar oamenii au iubit mai mult întunericul decît lumina, şi mai mult răul altuia decît propriul bine" [4]. Aici apare în întregime *Il giorno dei morti*, o naraţiune sumbră, sfîşietoare, într-adevăr un fel de vendetă. Apar, pentru prima oară strînse sub titlul *Tristezze*, poezii vechi şi noi în care impresionismul e prezent în repre-

[1] Ibid., p. 131.
[2] Ibid., p. 30
[3] Ibid., p. 23.
[4] Ibid., p. 2.

zentarea unor scene întunecate şi a unor peisaje nocturne şi de iarnă. Trec peste tonurile mai crude : ca în *Abbandonato* [1], cu mansarda în care un copil „e singur, e gol, moare" şi în zadar o aşteaptă pe mamă şi bucata de pîine :

> Tace il bambino, aspetta sino a sera,
> all'uscio guarda, coi grandi occhi, fiso.
> La notte cade, l'ombra si fa nera ;
> egli va, desolato, in Paradiso. [2]

Trec peste, pentru că mi se pare că critica e de acord asupra acestor caracteristici ale celei de a treia ediţii a *Myricae*-lor.

Mai puţin concordă este, în schimb, asupra raţiunilor unor astfel de schimbări. Este cunoscută teza lui Chimenz că reapariţia tragediei paterne la mai bine de douăzeci de ani distanţă nu corespunde maturizării unei profunde experienţe sentimentale, dramatizată de durerile şi de eforturile pe care le-a făcut pentru a nu-şi pierde curajul şi pentru a le depăşi. Dar ar fi vorba de un roman creat *a posteriori* de către Pascoli, pentru că durerile au existat într-adevăr dar vreme de cîţiva ani poetul n-a arătat că s-ar resimţi prea mult de pe urma lor. Starea materială a familiei n-a fost strălucită, dar nici mizeră : trei sute cincizeci lire pe lună rentă (ceea ce nu era puţin pentru acele vremuri) şi copiii ţinuţi gratuit la studii. În 1880, la împărţirea moştenirii, Ida şi Maria (cele mai mici care nu putuseră să cheltuiască nimic) s-au găsit în posesia a cinci mii de lire fiecare. Tinereţea poetului n-a fost de loc chinuită : la Urbino a continuat să fie un şcolar model ; la universitate a lăsat amintirea unui om vesel şi petrecăreţ, un fel de Gianni Schicchi, capabil să facă versuri pline de spirit pe orice temă ; în poezia de tinereţe există un singur vers care-i aminteşte pe morţii săi ; faimoasa perioadă de rătăcire şi adeziunea sa la Internaţională n-a fost, după cum am văzut, o rătăcire şi n-a fost determinată de tragedia familială. Şi

[1] Ibid., p. 39.
[2] Ibid.

atunci ? E probabil, ne spune Chimenz, că închisoarea în care s-a aflat el şi nu asasinul tatălui să-i fi readus în suflet cu o mai mare evidenţă tragedia aceea, şi în anii care au urmat sentimentul acesta să fi fost alimentat şi mărit de proiecţia eroică a propriei fiinţe care întreţinea două surori, simţea cum îi cresc forţele şi ambiţiile după primele *Myricae,* voinţa de a-l lovi într-un fel pe ucigaş, nevoia de a fi consolat, proprie unui temperament de copil. Acest lucru ar explica „cum a putut să se mintă cu sinceritate pe sine însuşi şi să creadă în mitul său, la fel ca unii copii dotaţi cu o fantezie deosebită, care născocesc faptele şi sfîrşesc prin a crede în ele cu convingere" [1]. E greu de spus că lucrurile s-au petrecut în mod efectiv astfel, chiar dacă recunoaştem că în reconstituirea lui Chimenz există multe elemente de adevăr. Pe noi ne interesează doar să constatăm că această cotitură poetică este determinată, cel puţin în parte, de resimţirea tot mai puternică a tragediei familiale şi, prin aceasta, a *memoriei* anilor de tinereţe şi că această revenire a dramei paterne coincide cu maturizarea ideologică a lui Pascoli şi cu afirmarea, tocmai în 1892, după cum am văzut, a concepţiei umanitare (la apogeul unui întreg proces de dezvoltare). Totodată coincide şi cu criza naturalismului şi pozitivismului, care avea loc tocmai în acei ani : e de ajuns să amintim articolele lui D'Annunzio din 1892 despre proză şi despre poezie (de care am vorbit în capitolul precedent) şi începutul succesului lui Fogazzaro şi conferinţele sale din acelaşi an. După părerea noastră, la trecerea de la al doilea la al treilea moment al poeticii pascoliene contribuie trei elemente : unul cu caracter sentimental, descoperirea *memoriei* (prin nevoia de a-şi aminti tragedia de familie), un al doilea cu caracter ideologic, umanitarismul, şi un al treilea cu caracter cultural, criza naturalismului şi a pozitivismului. Acest moment al poeticii pascoliene este fără îndoială cel mai important, pentru că în cadrul lui este depăşit descriptivismul primelor *Myricae* şi e găsită o nouă formă de simbolism, cea pe care o vedem teoretizată în *Fanciullino.* De aici izvorăşte ceea ce este mai bun în poezia pascoliană.

[1] S. Chimenz, *Personalità di G. Pascoli,* ed. cit., p. 34.

Nu mi se pare că ar avea dreptate Chimenz, şi o dată cu el atîţia alţi critici care s-au ocupat de Pascoli, cînd deplînge faptul că poetul n-a ştiut să se oprească la primele *Myricae* şi să dezvolte temele care corespundeau adevăratei sale personalităţi : „E inutil, sîntem de acord, să apelăm la dacă şi la dar ; totuşi nu putem evita gîndul că Pascoli ne-ar fi dat probabil mult mai multă poezie adevărată, dacă fascinaţia temelor tragice şi eroice laolaltă cu nenorocirile familiale nu l-ar fi împins, aş spune în mod fatal, să deformeze în sensul şi în tonul cerut de acele teme adevărata sa personalitate poetică, aşa cum ne apare ea cel mai limpede în Myricae" [1]. Pentru că, dacă ar fi fost aşa, Pascoli nu ne-ar fi dat singura şi adevărata descoperire pentru care rămîne în istoria culturii şi a poeziei noastre. Şi pentru că orice discriminare a unor elemente istoriceşte dobîndite de personalitatea poetului (chiar dacă aparent false şi îndepărtate de adevărata poezie) este întotdeauna arbitrară, iar datoria unei critici cu adevărat ştiinţifice nu este aceea de a le distinge spre a le ignora, ci de a le lua pe toate în consideraţie şi de a le explica spre a reconstitui pe baza tuturor datelor adevărata personalitate a scriitorului.

*

Recapitulînd acum în minte caracteristicile poeticii pascoliene, putem evidenţia unele trăsături care ne îngăduie să fixăm fizionomia poetului. Să vedem. Poetul coincide cu copilul care este în noi : ba mai mult, vîrsta cu adevărat poetică este aceea a copilăriei şi poezia cea mai autentică se consumă în amintirea copilăriei. Poezia nu se născoceşte, ci se descoperă, pentru că ea se află în lucrurile înseşi : în ele trebuie să ştim să vedem *particularitatea* poetică, ceea ce poate fi realizat numai de acela care priveşte lucrurile cu ochi puri, ca şi cum le-ar vedea pentru prima dată. Dar un

[1] Ibid., p. 35. Dacă aşa ar sta lucrurile, Pascoli n-ar fi atins niciodată punctul culminant al poeticii sale, acea „înaltă imprecizie condiţionată de o înaltă precizie", care — după cum pe bună dreptate observă Contini (op. cit., p. 48) — îl leagă „de cel mai mare laborator simbolist".

astfel de mod de a privi este propriu copilului şi, prin urmare, poetul trebuie să-şi amintească şi să repete impresiile pe care le-a avut cînd era copil. Poezia trebuie să dea oricărui lucru numele său, cum fac copiii. Poezia trebuie să fie spontană şi intuitivă, lipsită de suprastructuri culturale, la fel cum este concepţia despre lume pe care o căpătăm în copilărie. Poezia duce la ştergerea urii, la o înfrăţire între toţi oamenii şi la o mulţumire cu puţin, la fel cum se petrece cu copiii. Concepţia tolstoiană şi franciscană are în vedere tocmai acest lucru : un fel de copilărie ideală a umanităţii. Lumea se află în ajunul unei noi furtuni care riscă s-o distrugă ; amintirea copilăriei — reală sau ideală — pare să fie refugiul firesc al omului în faţa unor atari perspective. Elementul cel mai patetic (şi poetic) al emigraţiei se află în necesitatea părăsirii ţării şi a casei părinteşti şi, prin urmare, în nostalgia pentru propriul pămînt şi pentru lumea propriei copilării. Însuşi caracterul lui Pascoli, şi îndeosebi senzualitatea sa, are excitabilitatea, irascibilitatea şi curiozitatea proprie temperamentelor infantile. Temele poeziei sale se dezvoltă prin două motive distincte (unul de tinereţe, tîrziu-romantic şi fantastic, celălalt realist), care prin sugestiile oferite de tragedia din familie converg spre poetica *memoriei,* a amintirii copilăriei. Totul duce, aşadar, într-o singură direcţie : descoperirea copilăriei. Cu copilăria se identifică poezia, către memoria copilăriei duce travaliul său stilistic, copilăriei omenirii îi corespunde concepţia sa evanghelică şi umanitară. În felul acesta Pascoli surprinde o trăsătură *reală* a psihologiei şi a condiţiei omului modern : năzuinţa către un loc care să se sustragă haosului şi contradicţiilor societăţii contemporane, către o oază de nevinovăţie primară în care să nu ajungă ecourile violenţelor şi josniciilor vieţii, în care să se stingă contrastele şi luptele, în care să dispară problemele ce se pun fără încetare. Năzuinţă care ia naştere dintr-o dorinţă firească de evaziune de sub stăpînirea lucrurilor asupra oamenilor, din frenezia civilizaţiilor industriale, din necesităţile războaielor, de sub ordinea banului. Dorinţă pe care omul viril o înfrînează, considerînd-o drept o iluzie periculoasă şi, în consecinţă, se anga-

jează în lupta cotidiană, dar ea rămîne, totuşi, în sufletul său ca unul din termenii dialecticii personalităţii sale şi din cînd în cînd îl fascinează şi face ca lupta sa să fie şi mai dramatică, angajamentul său mai uman şi plin de contradicţii. În literatura decadentă simbolurile acestei condiţii sînt tocmai copilăria şi satul, uneori mai mult alteori mai puţin opuse în mod explicit omului adult al oraşului. Toate componentele poeticii pascoliene contribuie la crearea acestui simbol (de aici poezia), dar contribuie şi la izolarea lui şi prin urmare la abstractizarea lui faţă de realitate în complexitatea sa (de aici limitele).

Descoperirea copilăriei lui Pascoli nu ia naştere prin urmare — şi acest lucru trebuie să fie limpede — numai dintr-o pornire intimă, din amintirea tragediei familiale sau din însăşi natura sensibilităţii sale : provine şi din aşteptarea chinuită de nelinişte a unor evenimente care aveau să răvăşască omenirea, din teroarea insuflată de mişcarea maselor şi de reacţiunea burgheză, de războiul nemilos dintre naţiuni, de destinul crud al emigranţilor, de concepţia evanghelică la care ajunsese cu timpul. Copilăria lui este un vis de nevinovăţie şi de pace spre care îl împinge condiţia omului modern şi modul prin care el şi-o reprezintă : în ea se determină o întîlnire între elemente istorice reale şi obiective, elemente ideologice şi elemente individuale şi sentimentale. Desigur, cu cît aceste elemente sînt mai confuze, superficiale, abstracte, cu atît îşi dezvăluie această descoperire limitele, iar simbolul se arată a fi modest, monoton, static, slab alimentat de o adevărată experienţă istorică, de o adevărată dramă de viaţă, de autentice raţiuni culturale. Pentru că e adevărat că această poetică ne apare a fi mai puţin distantă de problemele reale decît *supraomul* dannunzian, dar, e la fel de adevărat că dacă o confruntăm cu realitatea, prezintă şi ea o largă limită de abstracţie şi de retorică, se dovedeşte incapabilă s-o înţeleagă în adevărata ei esenţă. Gol şi nebulos este socialismul său, care nu ştie să ţină pasul cu dezvoltarea efectivă a mişcării muncitoreşti, a exigenţelor şi a idealurilor sale. Veleitar este naţionalismul său, care apare ca o suprastructură retorică peste constatarea iniţială a sărăciei şi slăbiciunii noastre. Retoric este şi franciscanismul sau

tolstoismul său care nu e, ca în alte părți, expresia ideologică a unor mase neputincioase să-și rupă lanțurile și să scape de opresorii lor. Construcție în mare parte posterioară șocului cauzat de tragedia familială. Vag și generic sentimentul de teroare la gîndul unei viitoare catastrofe a umanității. Mic-burgheză poetica obiectului și a lucrurilor mărunte, destul de îndepărtată de sensul de denunțare, de opoziție față de realitatea oficială și de descoperire a unei noi dimensiuni a omului care caracterizau verismul autentic. Exterioare și intelectualiste simbolurile sale: Moartea, Destinul, Durerea, Poezia ș.a.m.d Viciat întregul său comportament uman, mereu perplex, inhibat, în postură de victimă. Profilul lui Pascoli ni se prezintă astfel ca profilul unui literat conservator, mai puțin zgomotos și intens decît cel dannunzian, dar cu mult mai ipocrit, mai penetrant și poate mai corupător, fiind mai aderent la sensibilitatea mic-burgheză. Este profilul care i se înfățișează și unui foarte pătrunzător critic al poeziei pascoliene (fără a fi animat de prejudecăți), Pasolini, care ne pune astfel în fața „unei vieți sentimentale viciate, a unei afectivități respinse fără încetare, dar fără obiect, a unei bunătăți informe și infantile care pentru a căpăta un oarecare relief are nevoie de nominale aplicații creștine sau socialiste: în sfîrșit, a unei vieți *reduse la o funcție poetică*", cu alte cuvinte la „o accepție burgheză sau mic-burgheză, post-romantică, a figurii tipice a scriitorului societății italiene de la Renaștere pînă în zilele noastre" [1]. Descoperirile lingvistice pascoliene i se par revoluționare „numai în sens lingvistic sau, ca să fie mai limpede, verbal: figura umană și literară a lui Pascoli rezultă, așadar, a fi o variantă modernă, sau burgheză în sensul modern, a arhetipului italian" [2].

Tocmai pentru că ia naștere înlăuntrul poeticii ilustrate pînă acum, cu caracteristicile și limitele pe care le-am indicat, mitul copilăriei la Pascoli își găsește un loc precis al său. Nu poate fi confundat cu acela al lui Leopardi, contrapunere disperată a iluziei față de realitate, nici cu acela al lui Car-

[1] P. P. Pasolini, *Pascoli*, ed. cit., p. 6.
[2] Ibid., p. 7.

ducci, pauză momentană a eternelor dispute sufleteşti pe care el nu vrea sau nu poate să le domolească, nici cu acela mult mai tardiv al lui Pavese, cu mult mai bogat în nelinişti intelectuale, cu mult mai tulburat de inhibiţii sexuale, cu mult mai alimentat de motive istorice. Acest mit este prima descoperire *decadentă* a copilăriei în literatura noastră. Decadentă din cauza caracterului său de *evaziune* din strînsoarea problemelor lumii moderne, de *fugă* de alienarea omului, de incapacitate de a se opune realităţii ; şi e de ajuns să ne gîndim la ponderea pe care o au în formarea sa elemente ideologice ca lupta de clasă şi refuzul ei, lupta dintre naţiuni şi perspectivele unui nou dezastru, idealul umanitar şi rădăcinile sale psihologice şi istorice. Decadent din cauza caracterului său de *maladie*, care îi răpeşte orice seninătate, face ca sensibilitatea sa să fie şi mai acută, dar face totodată ca impresiile sale să fie împrăştiate şi morbide. Decadent datorită ponderii pe care o capătă în cadrul ei problema formală, acea căutare lingvistică şi ritmică, despre care s-a vorbit şi asupra căreia s-a exercitat critica din ultimii ani. Dar este şi o descoperire *pascoliană*, care are o vînă a ei de autenticitate, în ciuda limitelor ce derivă din cultura lui iremediabil învechită şi profesorală, din restrînsa lui experienţă umană, din însăşi întîrzierea cu care marile probleme ale epocii moderne (socialism, imperialism, industrialism, urbanism etc.) se iveau în Italia. Aşadar, matrice a unei poezii minore ce nu îngăduie o gamă prea largă de reliefuri psihologice, ce dezvăluie o lume ideală lipsită de orizont pe care e greu să construieşti o poezie de largă respiraţie, dar care, cu toate acestea, ne dă o poezie foarte clară şi ne deschide drumul spre unele descoperiri ale sufletului modern ce-şi menţin astăzi valabilitatea (tocmai din cauza caracterului limitat şi al monotoniei acestor descoperiri, asupra lor se exercită — după cum a observat cu justeţe Pasolini — un *experimentalism* stilistic tinzînd „să le varieze şi să le reînoiască neîncetat“ [1].

Este evident că la acest mit al copilăriei făcea aluzie, fără a reuşi să-l individualizeze cu exactitate, nici să vadă

[1] Ibid., p. 3.

unde poate fi așezat istoricește, Benedetto Croce cînd scria despre existența unui ideal idilic la Pascoli: „Dispoziția idilică însemnează tocmai acest lucru: să fugi de plinul vieții, să urăști marea cu furtunile ei și să stai agățat de pămînt" [1]. La acest mit al copilăriei făcea aluzie și Pasolini cînd vorbea de o *obsesie* a lui Pascoli „tinzînd patologic să-l mențină mereu identic cu sine însuși, imobil, monoton" [2]. Acest mit nu-i scăpa nici lui Sapegno atunci cînd reușea să surprindă punctul critic al dezvoltării poeziei pascoliene (adică descoperirea, „îndărătul unei cazualități aparente de impresii, disociate", a elementului emoțional care le recompune, a intensității „unei legături afective care, renăscînd din străfundul uitat al memoriei, încarcă fiecare obiect cu o valoare excepțională, cu o nouă semnificație, și îl îmbogățește") [3] și, în același timp, să vadă noutatea în „acel element de neliniște care provenea din insatisfacția pozitivismului și a scientismului din secolul XIX" [4]. La acest mit se refereau Chimenz, după cum am văzut, precum și Trombatore cînd propuneau titlul de *Întoarcere la San Mauro* pentru o ideală și minusculă antologie pascoliană, deoarece acest „titlu ar putea fi luat drept deviza simbolică a poeziei sale care și-a atins puritatea cea mai semnificativă, acea puritate prețioasă și labilă, mai cu seamă atunci cînd, în răstimpuri, după o lungă căutare și rătăcire, i-a fost dat să se întoarcă, cu reînnoită candoare, la patria sa ideală și să se regăsească într-un ambiguu și clarvăzător vis al formelor primelor sentimente, a îndepărtatelor și prezentelor mișcări ale inimii" [5]. Dar mai ales mitul acela explică modernitatea lui Pascoli, influența sa certă asupra poeziei italiene din secolul nostru, influență care, înainte de a fi determinată de descoperirile lingvistice, se datorește descoperirii de conținut, tipic deca-

---

[1] B. Croce, *G. Pascoli*, ed. cit., pp. 111—112.

[2] P. P. Pasolini, *Pascoli*, ed. cit., p. 3.

[3] N. Sapegno, *Nota sulla poesia del Pascoli*, în *Il Ponte*, nov. 1955, p. 1768.

[4] Ibid., p. 1769.

[5] G. Trombatore, *Il ritorno a S. Mauro*. Comunicare la Congresul de studii pascoliene.

dentă şi deosebit de adecvată modurilor de dezvoltare ale decadentismului italian.

*

Ajunşi aici, multe din problemele care au preocupat ani de-a rîndul critica pascoliană ni se par acum limpezi. Nu ne mai preocupă, de pildă, problema caracterului fragmentar sau mai puţin fragmentar al acelei poezii despre care s-a vorbit timp de cîteva decenii şi care a dus la ingenua propunere a lui Onofri de a o reparcurge în întregime, analizînd-o meticulos, spre a găsi poezii în întregime finisate şi perfecte (de altfel, Onofri, în ciuda acestor fantezii, a făcut observaţii foarte utile şi pătrunzătoare).[1] Nu ne preocupă nici faptul de a stabili în ce măsură inspiraţia iniţială din *Myricae* a fost trădată de ambiţia lui de a face o poezie de semnificaţii mai generale. Şi mai puţin încă ponderea pe care o are *misterul* în poezia pascoliană. Ştim acum că poetica lui Pascoli gravitează în jurul unor descoperiri care, cu toate limitele lor, sînt autentice ; că *Myricae*-le sînt doar un moment al dezvoltării sale ; că aşa-zisul *mister* este doar un sentiment de teamă, cu neputinţă de înăbuşit, pe care poetul romagnol îl nutrea în adîncul fiinţei sale şi care îşi punea pecetea pe senzualitatea sa, pe concepţia sa despre lume, pe raporturile sale cu societatea şi cu istoria. Ştim, cu alte cuvinte, că adevărata poezie în opera pascoliană o găsim în momentele în care impresia realităţii, a prezentului şi fuga de realitate şi de prezent în amintire şi în memorie vor reuşi să ajungă la o fuziune şi nu se vor înfăţişa ca două elemente suprapuse, dar totodată şi atunci cînd în acea fuziune nu se va pierde caracterul conştient al contrastului dintre ele, iar rătăcirea şi neliniştea vor căpăta un sens. Momente rare şi totuşi importante prin autenticitatea lor, prin locul pe care îl ocupă în istoria conştiinţei şi a poeziei noastre.

---

[1] A. Onofri, *G. Pascoli*, în *La Voce*, 1916, nr. 1, 2, 5, 6, 7.

Foarte rare în *Myricae*, care gravitează mai întotdeauna între extremele unui simbolism cu totul exterior şi de colorit întunecat, ca de pildă în *Scalpitio :*

Si sente un galoppo lontano
(e là... ?)
che viene, che corre nel piano

. . . . . .

La Morte ! la Morte ! la Morte ! [1]

o amintire care nu e sugerată de o impresie reală sau prezentă, prin urmare e abstractă şi căutată, ca în *Cavallino :*

O bel clivo fiorito Cavallino
ch' io varcai co' leggiadri eguali a schiera
al mio bel tempo...
So ch'or sembri il paese allor lontano
lontano, che dal tuo fiorito clivo
io rimirai nel limpido avvenire ; [2]

un ton sentenţios, concentrat şi retoric :

Oh ! scruta intorno gli ignorati abissi :
più ti va lungi l'occhio del pensiero,
più presso viene quello che tu fissi :
ombra e mistero ; [3]

un impresionism descriptiv, de verism minor, care, în ciuda eficacităţii sale, nu depăşeşte cadrul schiţei :

Al campo, dove roggio nel filare
qualche pampano brilla, e dalle fratte
sembra la nebbia mattinal fumare,
arano... [4]

---

[1] Cf. G. Pascoli, *Poesie*, ed. cit., pp. 13—14.
[2] Ibid., p. 28.
[3] Ibid., p. 33.
[4] Ibid., p. 45.

Nu trebuie să uităm însă *atacul* din *X august*, în care impresia ce i-o provoacă cerul nocturn şi stelele căzătoare se transformă, firește, în plîns şi în simbol-amintire al rîndunicii ucise :

San Lorenzo, io lo so perché tanto
di stelle per l'aria tranquilla
arde e cade, perché sí gran pianto
nel concavo cielo sfavilla.

Ritornava una rondine al tetto :
l'uccisero : cadde tra spini :
ella aveva nel becco un insetto :
la cena de' suoi rondinini. [1]

Şi mai mult *Novembre*, în care amintirea celor morţi se naşte din contrastul dintre iluzia primăverii şi realitatea mărăcinelui uscat şi a plantelor plăpînde :

Gemmea l'aria, il sole così chiaro
che tu ricerchi gli albicocchi in fiore,
e del prunalbo l'odorino amaro
senti nel cuore...

Ma secco è il pruno, e le stecchite piante
di nere trame segnano il sereno,
e vuoto il cielo, e cavo al pié sonante
sembra il terreno.

Silenzio intorno : solo, alle ventate,
odi lontano, da giardini ed orti,
di foglie un cader fragile. È l'estate,
fredda, dei morti. [2]

Sogno anticipează într-un fel ciclul *Ritorno a S. Mauro* şi ne poate da o idee de cît sînt de departe chiar şi cele mai bune dintre *Myricae* de unele din poeziile ulterioare :

---

[1] Ibid., p. 72.
[2] Ibid., pp. 89—90.

Per un attimo fui nel mio villaggio,
nella mia casa. Nulla era mutato.
Stanco tornavo, come da un viaggio ;
stanco al mio padre, ai morti, ero tornato.

Sentivo una gran gioia, una gran pena ;
una dolcezza ed un'angoscia muta.
Mamma ? — È là che ti scalda un po' di cena.
Povera mamma ! e lei, non l'ho veduta. [1]

În timp ce *I due cugini* care este, fără îndoială, cea mai complexă dintre poeziile din *Myricae* (şi, de fapt, apare numai în ediţia din 1897), deşi nu este scutită de unele din defectele semnalate de Croce, aparţine creaţiei majore a lui Pascoli. Iubirea dintre cei doi verişori şi apoi spaima şi plînsul copilului mort, care rămîne mic pe cînd logodnica sa creşte, ne introduc în motivul cel mai tipic al poeziei pascoliene, contrastul dintre copilărie şi maturitate.

Tu piccola sposa crescesti :
man mano intrecciavi i capelli,
man mano allungavi le vesti. [2]

Şi micul ei verişor simte, cu sensibilitatea lui de copil, acum, de cînd este mort, în mai mare măsură, că ea a devenit alta, că aparţine unei lumi care o tulbură, unei lumi care pentru el rămîne necunoscută şi neînţeleasă :

Tu l'ami, egli t'ama tuttora ;
ma egli col capo non giunge
al seno tuo nuovo, che ignora.

Egli esita : avanti la pura
tua fronte ricinta di un nimbo,
piangendo l'antica sventura
tentenna il suo capo di bimbo. [3]

---

[1] Ibid., p. 103.
[2] Ibid., p. 118.
[3] Ibid., p. 119.

În *Myricae* nu se merge mult mai departe de aceste exemple. Ceea ce e mai bun în poezia pascoliană trebuie căutat în producţia ulterioară (şi mai ales în *Primi poemetti* şi în *Canti di Castelvecchio*). Aici poezia amintirii capătă o cu totul altă respiraţie. Este sunetul cimpoaielor :

suono di chiesa, suono di chiostro,
suono di casa, suono di culla,
suono di mamma, suono del nostro
dolce e passato pianger di nulla. [1]

Este capul descărnat al iepei breze lîngă „chipul dulce al mamei mele plîngînd" şi solemnitatea momentului în care ea răspunde după cum poate :

Ora i cavalli non frangean la biada :
dormian sognando il bianco della strada.
La paglia non battean con l'unghie vuote :
dormian sognando il rullo delle ruote.
Mia madre alzò nel gran silenzio un dito :
disse un nome... Sonò alto un nitrito. [2]

Este întoarcerea în idilicul sat al copilăriei, ca prin miracol suspendat între realitate şi vis, în *Le rane :*

Ho visto inondata di rosso
la terra dal fior di trifoglio... [3]

Este discuţia sa imaginară cu mama :

„Sai, dopo la disgrazia,
ci ristringemmo un po'..."
„E comprerò leggiadre
vesti alle mie fanciulle,
e l'abito di tulle
alla lor dolce madre" [4].

[1] Ibid., p. 466.
[2] Ibid., p. 575.
[3] Ibid., p. 578.
[4] Ibid., pp. 582 şi 584.

Dar motivul copilăriei se afirmă mai cu seamă atunci cînd reușește să se sustragă tentației autobiografice și să se obiectiveze, ca în *Il soldato di S. Piero in campo* [1] și încă mai mult în *Italy* [2]. Această poezie, asupra căreia atît Getto cît și Sapegno au atras de curînd atenția cititorilor, își găsește în îndrăzneața structură lingvistică (un amestec de italiană, italo-americană și engleză) expresia cea mai potrivită pentru o situație în care motivul copilăriei se manifestă în toată complexitatea sa. Aici nu este atît (sau numai) nostalgia după anii tinereții, ci contrastul dintre civilizația nouă, cea americană, și felul de trai patriarhal al bătrînilor părinți țărani :

> Ghita diceva : „Mamma, a che filate ?
> Nessuna fila in Mèrica. Son usi
> d'una volta, del tempo delle fate.
> *Oh yes !* filare ! Assai mi ci confusi
> da bimba. Or c'è la macchina che scocca
> d'un frullo solo centomila fusi..." [3]

dintre viața aventuroasă a afacerilor, a căutării obositoare a banului și a succesului, și nevoia de odihnă :

> „molti bisini, *oh yes*... No, tiene un frutti —
> stendo... *Oh yes*, vende checche, candi, scrima...
> Conta moneta : può campar coi frutti...
>
> Il baschetto non rende come prima
> *Yes*, un salone che ci ha tanti bordi...
> *Yes*, l'ho rivisto nel pigliar la stima...
>
> Il tramontano discendea coi sordi
> brontoli. Ognuno si godeva i cari
> ricordi, cari ma perché ricordi :

[1] Ibid., pp. 186—190.
[2] Ibid., pp. 275—296.
[3] Ibid., p. 282.

quando sabarcati dagli ignoti mari
scorrean le terre ignote con un grido
straniero in bocca, a guadagnar danari

per farsi un campo, per rifarsi un nido..." [1]

dintre fetiţa plăpîndă şi bolnavă, născută în bunăstare pe pămînt străin, şi aerul bun, viaţa simplă şi sănătoasă, a patriei părinţilor :

Quando tu sei venuta, o rondinella,
t'hanno pur salutata le campane ;

ti viene incontro il nonno con l'ombrella,
ti s'è strusciato alle gambine il cane.

Pioveva ; ma tu, bimba, eri coperta ;
trovasti in casa il latte caldo e il pane.

Il tuo nonno ansimava su per l'erta,
la tua nonna pregava al focolare.

Brutta la casa, sí, ma era aperta,
o mia figliola nata in oltremare. [2]

Dar momentele cele mai înalte şi mai complexe ale poeziei pascoliene trebuie căutate în acele poezii în care contrastul dintre prezent şi trecut, dintre impresie directă şi simbol, dintre maturitate şi copilărie se prezintă în modul cel mai conştient şi dă naştere unui profund sentiment de rătăcire, de tulburare şi de nelinişte. Este vorba de peisajul învăluit în ceaţă care ascunde „lucrurile îndepărtate" în spaţiu şi trezeşte direct dorinţa de a nu vedea nici măcar lucrurile îndepărtate în timp, „ceea ce e mort" :

[1] Ibid., p. 280.
[2] Ibid., pp. 289—290.

Nascondi le cose lontane,
tu nebbia impalpabile e scialba,
tu fumo che ancora rampolli
su l'alba,

da' lampi notturni e da' crolli
d'aeree frane ! [1]

Sau tulburarea în fața actului sexual, al zămislirii unei noi vieți, care sensibilității infantile a poetului îi apare plină de mister și de vrajă, și pare să se întindă de la fereastra iluminată în noapte la întreaga natură înconjurătoare. Tulburarea aceea care inspiră poate poezia cea mai desăvîrșită a lui Pascoli, *Gelsomino notturno* (și pentru a înțelege cum trebuie neliniștea tainică, e bine să ne amintim cele spuse despre senzualitatea sa și despre raporturile cu surorile sale) :

E s'aprono i fiori notturni,
nell'ora che penso ai miei cari,
Sono aparse in mezzo ai viburni
le farfalle crepuscolari...

Per tutta la notte s'esala
l'odore che passa col vento
Passa il lume su per la scala ;
brilla al primo piano ; s'è spento...

E l'alba : si chiudono i petali
un poco gualciti ; si cova,
dentro l'urna molle e segreta,
non so che felicità nuova. [2]

De notat că aici raportul dintre impresia directă și simbol nu este niciodată de juxtapunere și că simbolul este implicit chiar în cuvintele care exprimă lucrurile : *se deschid* florile

[1] Ibid., p. 459.
[2] Ibid., pp. 524—525.

nocturne, au *calicii deschise, se răspîndeşte mirosul, se închid petalele, boţite, se cloceşte, receptacol moale şi tainic.* De notat că întreaga poezie este dominată de atracţia şi neliniştea tipic infantilă care marchează sfîrşitul copilăriei şi intrarea în lumea celor adulţi. Sau este vorba, în afară de aceasta (în *La mia sera*), de pacea pe care o inspiră un amurg senin după o zi de furtună şi, ca în *Nebbia,* de dorinţa de odihnă, de uitare, de evadare din gînduri şi din durere, de a adormi ca atunci cînd era copil :

Don... Don... E mi dicono, Dormi !
mi cantano, Dormi ! sussurano,
Dormi ! bisbigliano, Dormi !
là, voci di tenebra azzurra...
Mi sembrano canti di culla,
che fanno ch'io torni com'era...
sentivo mia madre... poi nulla...
sul far della sera, [1]

Sau (în *La tessitrice)* de dragostea trecută, de femeia moartă care trăieşte acum numai în suflet :

Mi son seduto sulla panchetta
come una volta... quanti anni fa ?
Ella, come una volta, s'è stretta
sulla panchetta. [2]

Mi se pare că acestea ar fi momentele cele mai autentice ale poeziei pascoliene, acelea în care poetul romagnol a cunoscut, pentru noi toţi şi pentru totdeauna, ceva care aparţine conştiinţei noastre de oameni moderni.

[1] Ibid., p. 541.
[2] Ibid., pp. 581.

SFÎNTUL

DATA oficială a nașterii sfîntului ar putea fi fixată la 16 decembrie 1900, cînd *La nuova Antologia* a publicat prima parte din *Piccolo mondo moderno*. Dar exacta biografie a lui Fogazzaro, scrisă de Piero Nardi, ne informează că elaborarea romanului începuse încă din 1896 [1]. Așadar, sfîntul se naște între 1896 și 1900, fiind și el contemporan cu supraomul. Este întruchipat de Piero Maironi, fiul celebrilor protagoniști din romanul fogazzarian de mai mare succes, *Piccolo mondo antico*.

Piero Maironi, a cărui viață cunoscuse o dramatică întorsătură, este chemat la căpătîiul soției sale muribunde (redevenită normală pe neașteptate după patru ani de demență) tocmai în clipa cînd era pe punctul de a ceda definitiv iubirii unei alte femei ; el simte cum îi revine credința pe care o pierduse și este fulgerat, cînd nici nu se aștepta, de o viziune care îi arată că Dumnezeu l-a chemat să îndeplinească o mare datorie : „Slujba era la *Sanctus*. Am îngenuncheat. La consacrațiune mi-am acoperit fața cu mîinile și am văzut, am văzut într-adevăr că în palmă erau scrise cinci cuvinte, tocmai acele cuvinte pe care în adolescență, în fervorile mele mistice, cînd îmi imaginam propria-mi moarte, aș fi dorit să le pot citi pe peretele din fața patului : *Magister adest et vocat te*. Le vedeam mari, albe pe un fond negru. Pe urmă, către sfîrșitul slujbei, stînd în continuare îngenuncheat și cu ochii deschiși, mi s-a întîmplat un lucru teribil : am avut viziunea instantanee, fulminantă a vieții mele viitoare și a morții mele. Dacă închid ochii le văd și acum ! O, spu-

[1] P. Nardi, *Fogazzaro — Vita*, Milano, Mondadori, 1938, p. 525.

neţi-mi, spuneţi-mi, don Giuseppe, sînt însetat să mă dărui cu totul lui Dumnezeu, dar trebuie într-adevăr să cred că viziunea mi-o trimite El, că este prin voia Sa? Pentru că, după cît îmi dau seama, este o poruncă precisă. E vorba acum de o renunţare completă şi, mai tîrziu, cînd va vrea Dumnezeu, de o responsabilitate foarte gravă pe care trebuie să mi-o impun, de o acţiune personală extraordinară pe care s-o exercit în mod public în sînul Bisericii" [1]. Se hotărăşte astfel să renunţe la bunurile pe care le posedă şi să se retragă din lume: dispare fără urmă, încredinţîndu-i sfătuitorului său spiritual, don Giuseppe Flores, un plic sigilat în care se află relatarea detailată a viziunii sale. Vom vedea mai încolo despre ce este vorba. Acum, doar vom încerca să identificăm elementele ce contribuie la această criză hotărîtoare pentru personalitatea lui Piero Maironi. Să lăsăm deoparte pentru moment componenta sexuală care există şi la el (de altfel, nici Fogazzaro nu o ascunde). Să examinăm în schimb celalalte aspecte. Iniţial, Piero Maironi face parte din partidul clerical şi este ales chiar primar. Dar după o scurtă experienţă e dezgustat de acest partid; sub mantia religiei şi a orientărilor creştine se ascund prea multe dispute, vorbărie, meschinării, interese personale. Acestui partid îi lipseşte tensiunea ideală necesară pentru a realiza cu adevărat o societate creştină: „Simţeam pe atunci că între mine şi tovarăşii mei de partid existau disonanţe profunde, că o acţiune comună cu ei, o acţiune *ex corde*, nu ar fi fost posibilă pentru mine. Mi se părea că au apă în vine, apă sfinţită, dacă vreţi, dar care nu semăna de loc cu sîngele plin de foc mocnit pe care-l simţeam în mine, şi recădeam într-un fel de letargie, îmbărbătîndu-mă cu speranţa neroadă că în adîncul meu există o forţă necunoscută care se apropie de un moment hotărîtor" [2]. Este cuprins de un adînc dezgust faţă de mediul înconjurător: „dezgust faţă de scrupulele socrului meu care vorbeşte tot timpul de umilinţă creştină, care îşi îndoaie genunchiul în faţa Episcopului şi ar merge

[1] A. Fogazzaro, *Piccolo mondo moderno*, Milano, Mondadori, 1930, pp. 394—395.
[2] Ibid., p. 62.

în patru labe pe scările tuturor ministerelor ca să fie numit senator ;... dezgust față de unele persoane cuvioase care veneau să se plictisească în fiecare seară în casa Scremin, ca să mănînce ca niște hămesiți o dată pe săptămînă ; dezgust față de atîtea alte persoane cucernice, sau avare, sau clevetitoare, invidioase pe toți și pe toate sau feroce față de bietele suflete care s-au lăsat tîrîte de o pasiune ilicită ; dezgust față de formalismele ipocrite, față de idolatriile superstițioase, față de tot soiul de adulații existente printre oameni... Și acestea sînt o mică parte din meschinăriile, din măruntele ambiții, din măruntele uri care colcăie în jurul meu !" [1] Acest dezgust nu privește numai partidul clerical sau moravurile unor anumiți catolici, ci e îndreptat și împotriva liberalilor, „oameni gata oricînd să-i braveze pe cei care nu dau palme sau nu se bat, oameni darnici în fraze sentimentale și zgîrciți la bani, oameni cărora cît trăiesc le e frică de apa sfințită, iar cînd e să moară — de diavol, militînd cînd pentru Roma, cînd pentru monarhia liberală, de care, sînt gata să jur, cel puțin la trei din patru nici nu le pasă !" [2] Și se extinde la întreaga ordine a Italiei postrisorgimentale. Desigur, nu i se pot atribui lui Fogazzaro ideile pe care el le pune în gura unui ciudat personaj de al său care constată că în Italia se practică o cerșetorie universală, „cea abjectă a străzilor, cealaltă, ceva mai curățică, a anticamerelor, cea grețoasă a cabinetelor" [3] ; care se bucură de duhoarea ce o emană rînduielile economice, administrative și parlamentare pentru că e un semn al corupției și al apropiatei lor prăbușiri ; că nici un partid nu va scăpa de o astfel de putrefacție, nici partidul socialist „cu murdarele lui cămăși plebee și cu căpeteniile sale tăvălite în grăsime burgheză" [4], nici cel liberal, „cu retorica lui mucegăită, sceptic și egoist" [5], și nici chiar cel clerical, „cu religia lui stricată, prost conservată în oțet" [6]. Dar atitudinea lui Maironi, în

[1] Ibid., pp. 70—71.
[2] Ibid., p. 71.
[3] Ibid., p. 346.
[4] Ibid., p. 347.
[5] Ibid.
[6] Ibid.

ansamblul ei, în faţa mediului care îl înconjoară nu ne face să avem o apreciere mult prea diferită de cea pe care am citat-o. El simte nevoia „unei acţiuni intense“ [1], a efectuării unei profunde transformări, este devorat de o neliniştе şi de o nemulţumire care nu-şi găsesc pace nici în iubirea pentru Jeanne. În această situaţie, Italia postrisorgimentală îi apare josnică şi meschină, lipsită de avînturi, de programe, de idealuri ; atît clericalii cît şi liberalii i se par cuprinşi de toropeală. O mai mare simpatie îi inspiră programul socialist, prin propunerile sale de înnoiri mai radicale, dar elementele mai avansate ale acestui program, el le simte prezente în doctrina creştină. Ar fi putut, prin urmare, să fie cuprins de pasiunea elaborării „unei legislaţii sociale creştine“ [2], dacă n-ar fi găsit în jur decît dezinteres, ipocrizie, invidie, ambiţii. Astfel că sila şi insatisfacţia faţă de structurile societăţii italiene merg pînă la Biserică în ansamblul ei şi chiar pînă la credinţa catolică. Cum e posibil, se întreabă el, ca „această lume josnică, această lume măruntă, rea, neroadă... să se afle, tocmai ea singură, în posesia adevărului, a tainei întregii Fiinţe, a tainei sufletului uman, a tainei sorţii care ne aşteaptă“ ? [3] Don Giuseppe Flores — sacerdotul demn, singurul personaj stimat de Maironi, dacă-l exceptăm pe comandor, om politic liberal, dar sincer credincios, onest, obiectiv şi caritabil — poate răspunde că nu e drept şi cu temei să judecăm Biserica şi credinţa pornind de la comportarea unor persoane, oricît ar fi de mare numărul lor, dar pentru a fi convingător trebuie să facă apel la fundamentele raţionale ale credinţei, la datoria omului cult de a pune „concepţia sa despre adevărul catolic deasupra concepţiei populare şi infantile“ [4] şi trebuie, îndeosebi, să facă o concesie foarte importantă : „Vedeţi, eu aş putea chiar să admit că apostolii au venit pe lume să propovăduiască o înălţare a spiritului creştin al Bisericii, dar să ieşim din ea pentru că astăzi

[1] Ibid., p. 160.
[2] Ibid., p. 62.
[3] Ibid., p. 71.
[4] Ibid., p. 78

în partea ei umană ea nu mai corespunde idealului pe care ni l-am format ? Atunci, dacă sîntem patrioți, să plecăm în exil ! Nu ?" [1] Și, într-adevăr, nu-l convinge pe Piero care își dă seama „că viața a început să se retragă din întreaga Biserică catolică, că totul în ea este învechit, începînd cu cuvîntul Vaticanului și terminînd cu al ultimului diacon de țară" [2]. Cînd Piero întîlnește un scriitor francez de mare talent, „care se declara catolic" [3] și concepea dogma catolică într-un chip nou și îndrăzneț, îi obiectează : „Dar dumneavoastră nu sînteți catolic ! La care scriitorul îi răspunde : „Așa cum este înțeles îndeobște cuvîntul, nu, nu sînt" [4]. Și tot așa nu este catolic în felul în care este îndeobște înțeles acest cuvînt nici Don Giuseppe Flores, care era foarte prudent, „dar putea să jure că nu înțelege catolicismul la modul unui Quaiotto, al unui Zàupa, al teologiei oficiale sau al temporaliștilor de la Vatican" [5]. Și atunci ? „De ce oamenii ca el, ca francezul acela, nu vorbesc ca să audă toți ? De ce nu îi readuc pe frații lor la adevăr ? De ce nu încearcă o reformă a Bisericii lor, de ce nu se ridică, dacă e cazul, împotriva despoților, cel puțin împotriva celor anonimi ? Piero îi spusese acest lucru francezului și francezul îi răspunsese : Pentru a face așa ceva trebuie să fim sfinți. Și de ce nu sînt sfinți ? De ce nu devin ? E atît de greu să te lipsești de averi și de plăceri ?" [6].

În felul acesta ia naștere sfîntul, în care, lăsînd deoparte, pentru moment, factori erotici și sentimentali, se întîlnesc ca elemente determinante : dezgustul provocat de realitatea italiană postrisorgimentală ; conștiința acută a necesității unei mari răsturnări, mai cu seamă morală și de idei ; sentimentul că organismul cel mai potrivit, prin natura sa, să opereze această răsturnare, Biserica, este, în schimb, inadecvat și învechit ; convingerea că o atare reînnoire poate fi rea-

[1] Ibid., p. 79.
[2] Ibid., p 161.
[3] Ibid., p. 336.
[4] Ibid.
[5] Ibid.
[6] Ibid., pp. 336—337

lizată nu de organisme sau instituţii colective, ci de acţiunea şi de voinţa prodigioasă a unui ins excepţional.

*

Programul sfîntului este expus pe larg în întîlnirea pe care Piero Maironi (devenit, în pustnicia sa, simplu, Benedetto), o are cu ponteficele : întîlnire ce constituie momentul-cheie al romanului care continuă întîmplările din *Piccolo mondo moderno* şi care se intitulează întocmai, *Il Santo* [1] (publicat în noiembrie 1905, dar început în iulie 1901) [2]. E necesar în primul rînd, potrivit lui Benedetto, ca Biserica să depăşească sciziunea care s-a produs între adevărul religios şi adevărul ştiinţei, şi, în loc să se războiască, sau, în cel mai bun dintre cazuri, să se arate neîncrezătoare faţă de cuceririle gîndirii moderne, să caute să dea dogmelor sale o bază tot mai raţională. E necesar, în al doilea rînd, să depăşească concepţia ipocrită şi foarte răspîndită, alimentată tocmai de interpretarea pur formală a doctrinei, că e suficient respectul exterior al practicilor cultului pentru a fi buni creştini : „Sfinte Părinte, astăzi puţini creştini ştiu că religia nu este, în esenţă, adeziune a intelectului la formule de adevăr, ci că este, în esenţă, acţiune şi viaţă potrivit acestui adevăr, şi că adevăratei Credinţe nu-i corespund numai datorii religioase negative şi obligaţii faţă de autoritatea ecleziastică" [3]. Puţini ştiu acest lucru şi aceştia sînt persecutaţi ca eretici, constrînşi la tăcere, în timp ce se înmulţesc „cucerniciile exterioare" [4] şi se neglijează „practica şi învăţătura rugăciunii interioare" [5]. E necesar, în al treilea rînd, să fie combătut spiritul de dominaţie al clerului. Acesta „a suprimat sfînta şi străvechea libertate catolică" [6]. Acesta „caută să facă din supunere, şi atunci cînd nu este datorată prin lege, cea dintîi dintre virtuţi. El ar vrea să impună supuneri ce nu sînt obligatorii,

[1] A. Fogazzaro, *Il Santo*, Milano, Mondadori, 1931.
[2] Cf. P. Nardi, op. cit., p. 567.
[3] A. Fogazzaro, *Il Santo*, ed. cit., p. 321.
[4] Ibid., p. 323.
[5] Ibid.
[6] Ibid., p. 324.

deziceri împotriva conştiinţei, să ia comanda peste tot unde un grup de oameni se asociază pentru o operă bună, şi, dacă aceştia declină comanda, să le refuze ajutorul. Urmăreşte să extindă autoritatea religioasă chiar şi în afara cîmpului religios. Lucrul acesta îl ştie Italia, Sfinte Părinte. Dar ce este Italia ? Nu pentru ea vorbesc eu, ci pentru toată lumea catolică... Sfinte Părinte... să aveţi consilieri publici, iar episcopii să fie adunaţi adeseori în Concilii naţionale, iar poporul să participe la alegerea episcopilor alegînd oameni iubiţi şi respectaţi, şi episcopii, în loc să stea închişi în episcopatele lor ca nişte principi orientali, să vină în mijlocul poporului nu numai ca să treacă pe sub arcuri de triumf şi să fie salutaţi cu dangăt de clopote, ci pentru a cunoaşte mulţimile, şi a le povăţui să se conducă după chipul şi asemănarea lui Hristos" [1]. E necesar, în al patrulea rînd, să se combată „spiritul de avariţie" [2], nu numai în sensul de a indica sacerdoţilor un mod de viaţă mai apropiat de sărăcia iniţială a Bisericii, ci şi în sensul de a alunga din minţile lor orice respect pentru bogăţie, de a-i învăţa să nu fie „prea îndatoritori cu lacomii de avere" [3]. „Unii din ei îşi pleacă fruntea cu respect în faţa celor care au mult numai pentru că au mult, alţii îi linguşesc pe cei care rîvnesc să aibă mult, şi printre cei care propovăduiesc cuvintele şi pilda lui Hristos sînt prea mulţi cei care cred că le sînt îngăduite plăcerea pompei, şi onorurile bogăţiei, şi aderarea sufletească la tot lanţul de comodităţi ale bogăţiei. Sfinte Părinte, spune clerului să se poarte altfel cu lacomii de avere, fie ei bogaţi, ori săraci, să folosească altfel mila care dojeneşte, care ameninţă, care ceartă". [4] Mai mult, chiar dacă acest lucru nu se poate face într-o zi, să fie pregătită ziua în care preoţii „vor trăi săraci din datorie, aşa cum tot din datorie trăiesc în castitate" [5]. Vor scădea ca număr. În sfîrşit, este necesar să fie combătut spiritul de imobilitate împotriva căruia se ridică catolicismul

---

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 325.
[3] Ibid.
[4] Ibid.
[5] Ibid., p. 326.

progresist şi din cauza căruia sînt menţinute forme, obiceiuri, moravuri ce repugnă unei conştiinţe moderne ; trebuie ca Papa să iasă din Vatican şi să reia contactul cu mulţimile de credincioşi.

Papa nu-l contrazice pe Piero Maironi. Spune numai că este obosit şi prea bătrîn ca să poarte o asemenea bătălie şi că, pe de altă parte, atunci cînd ia hotărîri trebuie să ţină seama „de capacităţile diverse, de mentalităţile diverse ale atîtor milioane de oameni" [1]. Continuă totuşi să-l vadă pe Benedetto, şi tocmai pentru a nimici influenţa pe care acesta ar putea-o avea asupra pontifului, birocraţia de la Vatican (în înţelegere cu birocraţia statului laic) pune la cale o conjuraţie pentru a-l îndepărta din Roma.

Reforma bisericească pe care o are în vedere Maironi nu trebuie, aşadar, să se producă printr-o ruptură, ci din interior, cu sprijinul unei părţi din ierarhia eclesiastică, cea mai vie şi mai luminată. Acţiunea propusă de Giovanni Selva (gînditorul care îi inspiră lui Piero Maironi ideile) este mai ales o acţiune tinzînd spre crearea unei opinii publice, înlăuntrul comunităţii de credincioşi, care să influenţeze ierarhiile şi să le împingă spre o reformă : „Sîntem destui catolici, în Italia şi în afara Italiei, eclesiastici şi laici, care dorim o reformă a Bisericii. O dorim fără rebeliuni, înfăptuită de autoritatea legitimă. Dorim reforma învăţămîntului religios, reforma cultului, reforma disciplinei clerului, reforme chiar şi în ocîrmuirea supremă a Bisericii. Pentru aceasta avem nevoie să creăm un curent de opinie care să împingă autoritatea legitimă să acţioneze în conformitate fie chiar şi peste douăzeci, treizeci, cincizeci de ani" [2]. Şi asupra obedienţei se revine adeseori în această carte, chiar dacă se precizează că este vorba de o obedienţă „exercitată cu normele cuvenite" [3]. Substanţa reformei este dată de fuziunea a două elemente : cel al creştinismului primitiv (sărăcia, rugăciunea interioară, comunicarea directă cu Dumnezeu, democraţia

[1] Ibid., p. 331.
[2] Ibid., p. 55.
[3] Ibid., p. 62.

internă a comunității credincioșilor) și cel al punerii de acord cu cuceririle științei și ale societății moderne (este simptomatică în acest sens tentativa lui Giovanni Selva de a explica exaltarea purității și a castității prin dezvoltarea speciei și prin legile evoluției) [1].

În concluzie se poate spune că programul sfîntului cuprinde trei serii de probleme: seria raporturilor dintre Biserică și noul stat italian (și nu numai italian), seria raporturilor dintre doctrina catolică și cuceririle vastei mișcări științifice care a luat naștere în secolul XIX și cea a unei reforme în sînul Bisericii, concepută ca întoarcere la funcția mistică a revelației și, în același timp, ca punere de acord a structurilor eclesiastice cu exigențele societății contemporane.

*

Sfîntul a avut, dacă e posibil acest lucru, o și mai mică trecere decît supraomul în ochii criticii. Papini a fost, cred, singurul dintre criticii nefăcînd parte din ceata de *credincioși* ai lui Fogazzaro, care în *Leonardo* a căutat să-l apere: „Să-ți închipui un sfînt în societatea noastră modernă, să-l faci să acționeze și să vorbească, să-l pui să facă minuni, să faci din el un simbol al unei reforme profunde a uneia din cele mai mari religii ale lumii; să-l pui față în față cu pontiful și cu primul-ministru, adică față în față cu cele mai înalte puteri care există la Roma, ca să spună ce gîndește, iată o concepție pe care puțini în Italia ar fi avut curajul s-o exprime" [2]. Era, însă, vorba de o apărare sugerată mai degrabă de „măreția perspectivei" și de intenția polemică față de veșnic aceleași romane cu veșnicele lor tipuri „de femeie adulteră, de om de lume epicureu, de supraom lipsit de noroc și de apostol umanitar" [3], sugerată, deci, mai degrabă de exigențele luptei culturale în care se angajase Papini în acei ani, decît de o reală apreciere obiectivă. Cît pri-

[1] Ibid., pp. 48—49.
[2] G. Papini, *Il Santo*, în *Leonardo*, oct.-dec. 1905. Cf. și G. Trombatore, *Fogazzaro*, Milano, Principato, 1938, p. 194.
[3] Ibid., p. 194.

veşte ideologia lui Fogazzaro, un cuvînt care atunci a apărut ca decisiv (fiind considerat la fel şi în zilele noastre) a fost spus de eseul lui Benedetto Croce, apărut în al doilea număr al revistei sale care, vreme de cîteva decenii, avea să domine cultura italiană [1]. Croce rezuma în cîteva rînduri, nu fără oarecare dispreţ, elementele de bază ale acelei ideologii : în cîteva rînduri o lichida pe plan filozofic. Apoi adăuga : „Sînt de ajuns aceste cîteva consideraţii, pentru că noi nu trebuie să criticăm aici ideile sale abstracte şi nici să stabilim legătura pe care o au cu mişcările sociale şi politice din ultimele decenii, trebuie să ne străduim să-i înţelegem arta" [2]. Din păcate, ne pune în gardă Croce, Fogazzaro nu se mulţumeşte să-şi expună aceste idei în eseuri sau discursuri, ci are pretenţia să le aducă în romane, să le amestece în arta sa, care „ori de cîte ori se pune în slujba ideilor sale, decade, ajungînd să fie o artă inferioară sau exterioară, după cum vreţi s-o luaţi" [3]. Dar, pe de altă parte, din fericire pentru el, Fogazzaro nu este tot în ideile sale : în el „există şi un altul ; şi după ce am dat înlături acea parte din el pe care mulţi o admiră şi care din punct de vedere material este cea mai mare iar din punct de vedere calitativ cea mai proastă din opera sa, putem s-o indicăm pe cealaltă, care face din el un artist, nu foarte mare, dar artist. În ciuda tezelor şi a mîzgălelilor sale idealist-senzuale, Fogazzaro a înscris o pagină frumoasă în istoria literaturii noastre" [4]. Acest „în ciuda" a rămas la baza întregii critici care s-a scris despre el, dacă exceptăm frumosul eseu al lui Tommaso Gallarati-Scotti. [5] Am putea repeta şi în acest caz

---

[1] Acum în B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol. IV, Bari, Laterza, 1954, pp. 130—141.

[2] Ibid., p. 131.

[3] Ibid., p. 132.

[4] Ibid., p. 137.

[5] T. Gallarati-Scotti, *La vita di A. Fogazzaro*, Milano, Baldini e Castoldi, 1920. Citez prima ediţie pentru că e cea mai autentică, scrisă imediat după moartea lui Fogazzaro (deşi e publicată, din cauza războiului, abia în 1920) şi înainte ca Gallarati-Scotti să fi acceptat criticile Vaticanului.

observațiile pe care le-am făcut privitor la supraom și la copil : că a înlătura acea ideologie ca pe un bagaj superfluu și stînjenitor poate să fie o treabă comodă, dar nu corespunde exigențelor unei cercetări științifice. Ideologia aceasta este o parte componentă a operei fogazzariene, de ea este legat ceea ce este caduc, abstract, veleitar în această operă, dar și ceea ce, întîmplător, poate fi valabil. Datoria criticului este s-o examineze așa cum se prezintă ea și să stabilească ponderea pe care o are în ansamblul operei lui Fogazzaro, funcția, în bine sau în rău, pe care sfîrșește prin a o îndeplini. Acest „în ciuda" nu are sens într-o critică literară cu adevărat științifică. Și pe urmă, în cazul lui Fogazzaro are și mai puțin sens decît în cazul supraomului și al copilului. Pentru că la Fogazzaro apariția unor atari idei și întoarcerea la religie coincide, în timp, cu apariția vocației romanești, adică forma de artă care îi va fi proprie. Pentru cine citește cu atenție biografia sa, e limpede că între formația de tinerețe și începutul unei activități poetice în care a depus destul zel există o lungă perioadă de inerție, cuprinzînd aproximativ un deceniu, de cînd s-a mutat la Torino în 1860 și pînă cînd a început să redacteze *Miranda* în 1871. Starea sufletească a poetului în ultima parte a acestei perioade este clar mărturisită în *Memoriile* sale : „Cred că din punct de vedere moral au fost zilele cele mai mărunte din viața mea. Îmi pierdusem încrederea, nu visam nici glorie nici iubire, trăiam viața cea mai materială, cea mai stupidă. Nu-mi amintesc cît a durat această perioadă în întregime senzuală. Îmi amintesc numai că m-am trezit în Valsolda, după o ușoară boală, scotocind prin vechile mele hîrțoage, recitind versuri scrise la treisprezece ani, în care îmi exprimam speranța că am să ajung cîndva și eu poet, printre cei dintîi" [1]. Reacția sa, așadar, față de lunga perioadă de inerție și de depresiune are drept bază o reluare a ambiției poetice, materializată în volumașul *Miranda*. Dar din aceeași stare sufletească decurge, la puțin timp după aceea, și noua sa apropiere de religie : „Eram bolnav cînd am citit pentru

[1] Ibid., p. 49.

prima dată această carte (adică *Philosophie du Credo* de Gratry, n. r. it.), acum zece ani, în lumina tristă a unei zile de noiembrie, aşezat pe iarbă într-o vale pustie şi tăcută din Euganei, nu departe de Torreglia. Cei cu care eram urcaseră pe jos la mănăstirea Rua. Eu nu puteam să merg şi îi aşteptam cufundat în lectură. Eram foarte trist atunci, în parte din cauza unor suferinţe fizice, în parte din cauza unor amărăciuni morale de tot felul. *Voiam să dobîndesc credinţă,* să-mi găsesc pacea, să mă fortific în Dumnezeu, singura pace sigură, şi nu reuşeam de fel. Am început să citesc cu dorinţă şi speranţă ; eram foarte mişcat cînd am închis cartea..." [1] Nu este lipsit de importanţă faptul că *conversiunea* lui Fogazzaro are loc sub impulsul unei cărţi ca aceea a lui Gratry. Pentru că, aşa cum pe bună dreptate observă Gallarati, „în Gratry Fogazzaro a găsit latentă dorinţa sa de a nu opune religia ştiinţei, adevărul adevărului, ci de a traduce naraţiunea originilor din *Biblie* în limbajul timpului nostru. Găsea de asemenea acel sentiment foarte adînc al divinului în natură care era rădăcina adevărată a credinţei sale în evoluţie" [2]. Găsea, în sfîrşit, o religie necristalizată, nebirocratizată, nematerializată, la fel cum o căuta el şi la fel cum va căuta din toate puterile s-o propovăduiască prin operele sale. Din aceeaşi perioadă, din mai 1872, datează şi conferinţa sa intitulată *Dell'avvenire del romanzo in Italia* [3]. Despre ea vom vorbi mai încolo. Pentru moment ne grăbim să notăm că, înainte de *conversiune,* Fogazzaro avea la activul său puţine poezii şi nuvela poetică *Miranda,* că întreaga sa producţie romanescă, se desfăşoară sub semnul angajării religioase, că, prin urmare, sfîntul este, totodată, punct de plecare şi punct de sosire al personalităţii fogazzariene, chiar dacă, cum e şi firesc, de la început pînă la sfîrşit ne va fi dat să surprindem o lărgire şi o aprofundare a motivelor din care e constituită. Despre acest lucru,

---

[1] Ibid., pp. 66—67.

[2] Ibid., p. 70.

[3] Cf. *Atti dell'Accademia Olimpica di Vicenza,* al doilea semestru 1872. Conferinţa a fost apoi publicată în volum de către Nardi (Vicenza, Jacchia, 1928)

printre altele, Fogazzaro avea o conştiinţă foarte clară dacă, în martie 1898, într-o conferinţă ţinută la Paris, în care rezuma, ca să spunem aşa, canoanele poeticii sale, putea să afirme : *„Mon oeuvre toute entière trempe par les racines dans une conception du monde et de la vie dont mon être est pénétré. Depuis mes essais littéraires jusqu'à mes essais philosophiques, depuis mon premier poème jusqu'à mon dernier roman, tout ce qui est sorti de ma plume est fortement coloré, je puis bien le dire, du sang de mon coeur, où des idées lentement, longuement élaborées par la pensée, par l'étude, par la vie, ont pénétré peu à peu, ont fondu dans mes amours, les ont rendu raisonnables et en sont devenues passionnées"* [1]. Iar noi, după cum cititorul va fi înţeles, facem parte din aceia care nu cred în poezia izvorîtă din inconştient şi care atribuie multă importanţă ideii pe care un poet şi-o face despre propria operă.

*

În dezvoltarea ideologiei lui Fogazzaro *Piccolo mondo moderno* şi *Il Santo* reprezintă, fără îndoială, cota cea mai ridicată. Sînt romanele de cea mai mare angajare programatică, care caută să întruchipeze într-un personaj (Piero Maironi — Benedetto), în întîmplările sale, în frămîntările sale interioare, în ceea ce propovăduieşte şi în misiunea sa acel complex de idei şi de atitudini pe care Fogazzaro credea că le extrage din exigenţele realităţii în care trăia. Dar principalele componente ale ideologiei sale trebuiesc căutate chiar mai înainte, pe parcursul dezvoltării personalităţii poetului.

Să începem cu prima : problema raportului, după cum s-a spus, dintre Biserică şi noile state naţionale, în particular, cu statul naţional italian.

Am văzut că atitudinea politică a lui Piero Maironi poate fi sintetizată în dezgustul său faţă de realitatea italiană post-risorgimentală şi faţă de jocul partidelor (atît liberal cît şi clerical), în condamnarea atitudinii pe care o

[1] Cf. *Le grand poète de l'avenir*, în A. Fogazzaro, *Discorsi*, Milano, Mondadori, 1941, p. 132.

are papa faţă de Italia şi a pretenţiei clerului de a depăşi cadrul religiei, în interesul său, fie el cît de vag, pentru o legislaţie socială. Dar componenta politică a sfîntului (e limpede că folosim de acum încolo acest termen în accepţia în care le-am folosit mai înainte pe cel de *supraom* şi de *copil*, pentru a indica totalitatea lumii ideilor fogazzariene) trebuie s-o căutăm mai cu seamă în altă parte şi, în particular, într-un roman care poate fi definit drept manifestul politic al lui Fogazzaro, *Daniele Cortis* [1]. Ideile lui Daniele Cortis aruncă o lumină asupra celor ale lui Piero Maironi. Daniele Cortis refuză titlul de moderat şi de conservator, el vrea o politică de un alt tip care, „fără să subordoneze întru nimic statul faţă de Biserică, să ne dea atîta forţă încît să uimim lumea cu reformele noastre sociale" [2]. Centrul de greutate al unei atari politici nu poate fi parlamentul : religia constituţională engleză nu se potriveşte la noi şi el consideră drept o mare umilinţă faptul că „pentru a intra cu forţa în viaţa publică" trebuie să „ne tîrîm pe sub o poartă atît de joasă : patriotismul şi înţelepciunea politică a electorilor" [3]. Centrul de greutate al acestei politici nu poate fi decît monarhia readusă la autoritatea ei, capabilă să strîngă întreaga naţiune în jurul palatului Quirinale, o monarhie care să ştie să găsească o cale de înţelegere cu „cealaltă monarhie eclesiastică" [4]. Numai din această înţelegere poate să pornească „o revoluţie socială ordonată" [5], numai din această înţelegere poate patria să dobîndească soliditate, stabilitate şi putere, numai prin această înţelegere va mai putea Italia să aibă ceva de spus lumii, pentru că e sigur că Providenţa n-a înviat-o din morţi „ca să aibă o democraţie proastă şi o literatură proastă care să se păcălească una pe alta ?" [6] Aceste idei ale lui Daniele, expuse succint într-o scrisoare, sînt reluate şi amplificate în discursul său către alegători. El participă la adunare trebuind să se dezvinovăţească de acu-

[1] A. Fogazzaro, *Daniele Cortis*, Milano, Mondadori, 1931.
[2] Ibid., p. 55.
[3] Ibid., p. 49.
[4] Ibid., p. 54.
[5] Ibid., p. 55.
[6] Ibid., p. 58.

zația de a fi un clerical. Și întregul discurs pivotează în jurul raporturilor dintre stat și Biserică, dintre politică și religie. În ce privește raporturile dintre stat și Biserică, poziția lui Daniele este clasica poziție a mișcării liberale, sintetizată în faimoasa formulă a lui Cavour: „Nu, stimații mei domni, idealul meu politic nu va fi niciînd idealul politic al partidului care ar vrea să subordoneze drepturile și interesele statului unei autorități, fie ea mare, fie ea legitimă, dar fondată pe o altă bază, cu alte mijloace, într-un alt scop. Eu pot să doresc, izvorît dintr-o concepție de echilibru politic și dintr-o fierbinte dorință de pacificare internă, ca acest partid să accepte cu onestitate actuala ordine de lucruri și să intre în Cameră folositor și respectabil; eu unul însă, dacă voi avea cinstea să mă număr atunci printre aleși, nu voi milita niciodată alături de el" [1]. Dar el socoate că problema nu poate fi declarată închisă printr-o astfel de distincție, netă și irevocabilă, între stat și Biserică. Sufragiul tinde să se extindă și, inevitabil, în decursul anilor, va deveni universal. Noi și mari mase de alegători vor fi chemate să participe în mod activ la viața politică. Tendința lor firească va fi să aibă „un folos direct din participarea la guvern" [2], să promoveze „o acțiune legislativă exagerată și nechibzuită, exclusiv în favoarea lor" [3]. Acest inevitabil proces istoric nu-i provoacă lui Daniele o teamă prostească; dimpotrivă, el vede „în aceste frămîntări democratice un vechi impuls al creștinismului" [4]. Dar socoate că introducerea maselor în viața politică se poate produce în ordine, fără zguduiri sau răsturnări, deși cu înfăptuirea cuvenitelor reforme, numai cu două condiții: să existe o putere politică forte și fermă în intențiile sale; această putere politică să știe să utilizeze cooperarea sentimentului religios. „Eu sînt convins că dacă vrem să pregătim instaurarea unei democrații sincer liberală, fără dominația vreuneia din clase, este nevoie de o putere politică suficient de fermă pentru a conduce o țară, conform unei

[1] Ibid., p. 153.
[2] Ibid., p. 154.
[3] Ibid.
[4] Ibid.

concepţii prestabilite, deasupra şi, în eventualitatea că ar fi necesar, chiar împotriva valurilor majorităţilor parlamentare : e nevoie de miniştri convinşi că monarhia nu este o iresponsabilitate pierdută în nori, nu este o stemă încoronată pe capacul mecanismului constituţional, ci este o roată principală, dacă pot să mă exprim astfel, a acestui mecanism... Atunci această putere atît de forte, cu certitudinea unei largi adeziuni în ţară, poate şi trebuie să fie foarte îndrăzneaţă şi, permiţînd tuturor opiniilor să se manifeste în mod liber, să ia în mînă problemele sociale, să călăuzească orice posibilă reformă cu multă grijă, măsură şi fermitate" [1]. Dar asta nu ajunge. Nici o monarhie şi nici o republică nu va putea să rezolve problemele sociale care se prezintă fără să-şi asigure cooperarea sentimentului religios, adică, în Italia, al Bisericii catolice. Desigur, atitudinea Curiei de „oarbă aversiune faţă de mişcarea noastră naţională" [2] a provocat o inevitabilă reacţie. Dar un om de stat prudent trebuie să se teamă că o reacţie excesivă poate să pună în primejdie acele credinţe „care învaţă respectul pentru lege, fraternitatea umană şi un fel de subordonare morală a claselor mai avute faţă de cele care suferă mai mult, în care ceea ce se poate dori pentru a repara nedreptăţile şi mizeriile sociale este un ajutor cît se poate de viguros" [3]. De aici necesitatea unui partid care să poată realiza o „posibilă democraţie creştină ideală, cu mult diferită de despotismul unor majorităţi egoiste, lacome de plăceri, ce ameninţă libertăţile moderne" [4]. Daniele confirmă aceste idei în discursul pe care ar trebui să-l pronunţe la Cameră şi pe care-l arată cu o zi mai înainte unui grup de prieteni : corupţie a regimului parlamentar, necesitatea unui partid nou şi a unor oameni noi, convinşi „că în îndelungata muncă de reînnoire socială, impusă de formele moderne de producţie, cel mai bun instrument va fi o monarhie puternică, liberă de orice legătură cu orice fel de biserică, dar respectînd în mod deosebit sentimentul reli-

[1] Ibid., p. 156.
[2] Ibid., p. 157.
[3] Ibid., p. 158.
[4] Ibid., pp. 154—155.

gios"[1]. O ulterioară precizare a gîndirii fogazzariene poate fi găsită într-o scrisoare către Elena, din 16 februarie 1884 (cînd Fogazzaro aproape că terminase de scris *Cortis*): „Convingerile mele profunde, de la care plec, sînt acestea: că actuala distribuire a bunurilor în societate este nedreaptă şi că în fondul de erori şi de excese ale socialismului există un sîmbure de raţiune; că fără o acţiune largă, profundă, directă a creştinismului, transformarea socială spre care ne îndreptăm va fi teribilă, va umple lumea de sînge şi de ruine"[2].

Vom vedea mai încolo care este locul exact ce poate reveni unor asemenea idei în topografia politică a Italiei de la sfîrşitul secolului. Ne grăbim pentru moment să notăm că poziţiile lui Daniele Cortis n-au suferit o schimbare substanţială pînă la moartea poetului. Este de ajuns să amintim discursul pronunţat la 6 iunie 1897 la Vicenza, cu ocazia dezvelirii unui bust al contelui de Cavour, în care marele om politic este preamărit mai ales ca fiind cel ce a indicat calea spre soluţionarea problemei raporturilor dintre stat şi Biserică. „Biserică liberă într-un stat liber! Să le ascultăm pătrunşi de respect, să le repetăm mulţimii, ele sînt adevăr şi cale de urmat, asupra lor a şi început să se plece secolul care se sfîrşeşte, să ne folosim de ele în secolul care vine, să pacificăm cu ajutorul lor patria, cu ele să înălţăm în Roma, maica noastră augustă, un edificiu de legi rînduite în vederea unei desăvîrşite libertăţi religioase şi civile"[3]. Pentru că această pacificare şi conciliere este necesară: „Roma e a noastră, dar nu toată. Nu există o forţă umană care să poată readuce pe tron cadavrul descompus al vechiului guvern, dar Roma vie, eternă, care porunceşte în suflete, este totuşi împotriva noastră, şi nu vom fi uniţi şi puternici atîta timp cît între Roma şi Roma se interpun bariere"[4]. Trebuie amintită în această ordine de idei şi scrisoarea adresată în

---

[1] Ibid., p. 258.

[2] Cf. T. Gallarati-Scotti, op. cit., p. 154.

[3] *Parole per l'inaugurazione di un busto al Conte di Cavour, in Vicenza*, în A. Fogazzaro, *Discorsi*, ed. cit., p. 368.

[4] Ibid.

1896 lui Filippo Meda, în care, în legătură cu chestiunea romană, se spune: „În chestiunea capitală, aceea a Romei, convingerile mele au un caracter ce pare politic şi este religios. Eu nu cred că Italia se poate făli cu 20 septembrie, care n-a avut nimic glorios; cred, în schimb, cred profund, că 20 septembrie a fost un noroc nemaipomenit pentru Biserică: a început purificarea, regenerarea Bisericii, ascensiunea Pontificatului Roman spre înălţimi sublime. Eu nu-i judec pe oamenii care au luat parte la el, dar în căderea Puterii Temporale văd într-un nimb de lumină acţiunea benefică a Providenţei" [1]. Ideile lui Cortis nu par substanţial modificate nici în 1908 (cu cîţiva ani înainte de moarte), cînd Fogazzaro intervine printr-o scrisoare adresată lui *Giornale d'Italia* în dezbaterea stîrnită de doi tineri catolici, Felice Perroni şi Guglielmo Quadrotta, asupra raporturilor dintre socialism şi creştinism. „Eu înţeleg — scria Fogazzaro — sentimentul onest al acestor doi tineri. El a putut să apară în orice suflet creştin la vederea relelor care îndurerează societatea umană din cauza unor rînduieli economice nedrepte. Pare firească alianţa dintre oamenii care se declară discipoli ai celui ce a fost aspru cu bogaţii şi plin de milă cu săracii şi oamenii care propovăduiesc o distribuire a bogăţiei în aşa fel încît să nu mai existe în lume nici opulenţă, nici sărăcie. Dar realitatea lucrurilor nu admite alianţe între aceşti oameni, iar atunci cînd astfel de alianţe există, sînt efemere şi parţiale. Conştiinţa unui creştin şi conştiinţa unui socialist au rădăcini diferite. Prima îşi are rădăcina în iubirea din datorie faţă de toţi oamenii, fără distincţie, în iubirea care vrea deopotrivă binele celor bogaţi şi al celor săraci, un bine de ordin moral pe care îl pune mai presus de orice, un bine opus şi superior tuturor lăcomiilor, fie ele ale celui sărac, fie ale celui bogat; cea de a doua, cînd este foarte bună, îşi are rădăcina, fără îndoială, într-o dorinţă de dreptate; dar consideră drept suprem un bine de ordin material şi nu are un substrat de iubire. Ca şi conştiinţele, metodele acţiunii creştine şi ale acţiunii socialiste sînt radical deosebite.

[1] Cf. T. Gallarati-Scotti, op. cit., p. 303.

Scop suprem într-o ordine materială terestră, mijloace violente, nici un substrat de iubire : acest lucru implică negarea creştinismului şi a lui Dumnezeu, de aceea negarea religiei îşi găseşte perfect locul în programul socialist" [1]. Prin urmare : polemică împotriva corupţiei regimului parlamentar şi revendicarea de a acorda puteri mai mari regelui, nu pentru a elimina libertăţile, ci pentru a le disciplina ; polemică împotriva puterii temporale a bisericii şi acceptarea principiului cavourian „Biserică liberă într-un stat liber" ; polemică împotriva tendinţelor anticlericale şi masonice şi recunoaşterea marii funcţii moderatoare a sentimentului religios ; polemică împotriva mişcării socialiste şi convingerea că dezvoltarea democratică a societăţii este inevitabilă şi că se impun cu necesitate reforme care numai cu sprijinul Bisericii catolice pot fi realizate treptat, fără violenţe şi răsturnări. Aceasta este substanţa poziţiei politice a lui Fogazzaro. Poziţie care rezultă a fi cea a unui catolic-liberal, adică a unui reprezentant al acelei mişcări care, în timpul Risorgimentului, crease o adîncă ruptură în rîndurile lumii catolice. Problema naţională, cea a construirii unui stat modern (şi, prin urmare, problema libertăţilor şi a originii populare a puterii), ca şi cea a dezvoltării impetuoase a ştiinţei nu numai că aduseseră în stare de criză, în perioada anilor 1830 şi 1860, raporturile dintre Biserică şi noua clasă conducătoare, dar creaseră o ruptură între Biserică şi o parte însemnată a opiniei publice catolice. Mişcarea liberal-catolică exprimă această ruptură. Şi Gramsci observă just că faptul de a fi reuşit să dea naştere acestei mişcări „şi să obţină ca însuşi Pius al IX-lea să facă un pas fie şi mic, pe terenul liberalismului (suficient ca să fie dezagregat aparatul politic şi ideologic al catolicismului şi să-şi piardă încrederea în el însuşi)" [2], a fost cel

[1] Scrisoarea a apărut în numărul din 5 august 1908 al lui *Il Giornale d'Italia*. A fost republicată în volumul *Socialismo e religione* pregătit de *Libreria editrice romana* cu ocazia Congresului de la Milano al Partidului Socialist (1910). Volumul, însă, a ieşit după Congres, în 1911. În el sînt strînse toate intervenţiile mai semnificative apărute între 1908 şi 1910 în presa italiană şi îndeosebi în *L'Avanti* în legătură cu problema ridicată de cei doi tineri catolici.

[2] A. Gramsci, *Il Risorgimento*, ed. cit., p. 50.

mai mare succes al burgheziei şi al mişcării liberale, „capodopera politică a Risorgimentului şi unul dintre punctele cele mai importante de rezolvare a vechilor probleme care împiedicaseră pînă atunci să se gîndească concret la posibilitatea unui stat unitar italian“ [1].

La baza mişcării liberal-catolice stau exigenţele unei părţi a burgheziei italiene (partea cea mai timidă şi conservatoare) de a lichida rămăşiţele forţelor feudale, pe care se sprijinea încă în mod oficial Biserica, dar, în acelaşi timp, de a nu-şi asuma riscuri şi aventuri, căutînd să-şi asigure în vederea organizării societăţii italiene sprijinul acelui formidabil element de ordine şi de echilibru care era religia. Dacă totuşi aceasta era originea de clasă a mişcării, în cadrul ei şi-au dat întîlnire motive ideale care aveau solide rădăcini în grupurile intelectuale italiene. Înainte de toate sentimentul naţional, acea idee despre o Italie ca naţiune care încă de la sfîrşitul secolului XVIII îşi pierduse caracterul ei prevalent retoric şi începuse să se inspire din raţiuni istorice concrete şi să se concretizeze în forme economice bine determinate, ca şi în forme politice ; sentimentul naţional, spuneam, şi posibila sa conciliere cu doctrina catolică şi cu însăşi instituţia Bisericii, care, deşi universală, îşi avea bazele fundamentale în Italia şi putea, sub anumite aspecte, să se considere italiană. Apoi ideea unei *reforme* a Bisericii care să nu-i prejudicieze principalele puncte de bază, ci să le permită să ţină pasul cu noile exigenţe istorice, cu dezvoltarea forţelor sociale, a ideilor, a moravurilor : idee care-şi avea rădăcinile cele mai apropiate în mişcarea jansenistă, care „lăsa drept moştenire oamenilor Risorgimentului, nu numai catolicilor liberali“, alte cîteva impulsuri culturale ce se vor dezvolta ulterior : „spiritul antiiezuit, exigenţa unei religiozităţi care să nu fie exterioară, rigorismul moral, ostilitatea împotriva abuzurilor eclesiastice şi feudale, necesitatea unor noi metode de educare“ [2]. În sfîrşit, ideea de libertate care

[1] Ibid., p. 50.

[2] G. Candeloro, *Il movimento cattolico in Italia*, Roma, Rinascita, 1955, pp. 25—26, iar acum cf., de acelaşi autor, *Storia dell'Italia moderna*, vol. II, Milano, Feltrinelli, 1958, cap. V.

nu numai că îi împinge pe catolicii cu vederi mai largi să accepte libertatea de asociație, libertatea presei și *libertatea religioasă*, adică libertatea pentru fiecare de a profesa propria sa credință religioasă (în ciuda condamnării acestor principii de către Grigore al XVI-lea prin enciclica *Mirari vos*), dar îi îndemna să respingă sprijinirea religiei prin forță și să considere drept nociv faptul că nu se produsese o separație între Biserică și stat. A se adăuga, în sfîrșit, ponderea culturală a lui A. Manzoni care poate fi socotit printre inițiatorii catolicismului liberal în Italia. Atari motive ideale oglindeau, în parte, o conștiință precisă a mișcării istorice reale (cînd tindeau să împace religia cu exigența unității naționale sau cu cuceririle statului modern, ale statului burghez), în parte introduceau în mișcarea istorică reală probleme neactuale, precum cele privitoare la *reforma* Bisericii și proiectele veleitare și abstracte care decurgeau din acestea. În fond, meritul lui Gioberti și secretul succesului *Primatului* său se află tocmai în înțelegerea necesității de a face o distincție între cele două serii de probleme, insistînd asupra celor politice ale unității italiene și reușind astfel să dezagrege blocul reacționar.

Sînt de ajuns aceste indicații pentru a-l convinge pe cititor că pozițiile lui Fogazzaro trebuie plasate tocmai în cadrul mișcării liberal-catolice. Mă voi abține să insist asupra unei atari chestiuni pentru că, printre altele, Gallarati-Scotti a pus-o la timpul său și a rezolvat-o cu mare exactitate (chiar dacă nu reușește să extragă consecințele critice care, după cum vom vedea, decurg de aici). Mă voi limita să atrag atenția cititorului asupra a trei fapte caracterizante : că polemica lui Fogazzaro contra corupției parlamentare se prezintă ca polemica unui *moderat*, a unui om aparținînd dreptei constituționale (și nu trebuie confundată cu cea a naționalismului care se naște, cu cea a lui D'Annunzio, ca să fim mai limpezi) ; că Biserica este concepută ca element moderator al dezvoltării inevitabile a societății moderne ; că referitor la problema puterii temporale nu există ezitări și, pe de o parte, se acceptă formula cavouriană, pe de alta se

pune accentul pe ideea de *libertate* a Bisericii care ar fi favorizată, şi nu limitată, de eliminarea puterii temporale. Acestea sînt totodată şi trăsăturile caracterizante ale orientărilor liberal-catolice şi nu lasă îndoieli în privinţa localizării istorice a ideologiei fogazzariene.

*

Proprie mişcării liberal-catolice — după cum am spus — era şi ideea unei reforme a Bisericii. E de ajuns să ne gîndim la Rosmini, pe de o parte, şi la Lambruschini şi Gioberti, pe de alta. Nici în acest sens Fogazzaro nu-şi dezminte locul ocupat pe plan ideologic. Ba mai mult, influenţa lui Rosmini este atît de evidentă încît, pe bună dreptate, Gallarati-Scotti poate să reducă la proporţii modeste *modernismul* scriitorului de care ne ocupăm şi să găsească sursa autentică a poziţiilor sale în „mişcarea care de la 1830 la 1848 este ca un larg preludiu religios la independenţa naţională" [1]. Şi este în afară de orice îndoială că Rosmini reformatorul, Rosmini din *Cinque piaghe della Santa Chiesa* este prezent în Fogazzaro cînd Pietro Maironi, devenit Bennedetto, se întîlneşte cu Papa. „Ceea ce reproşează Rosmini instituţiei ecclesiastice — îl citez în continuare pe Gallarati — este ceea ce Benedetto va deplînge în prezenţa papei : sărăcia de spirit evanghelic şi de *sentiment al Verbului* în rîndurile preoţilor : lipsa totală de participare a celor laici la viaţa Bisericii : orientarea formalistă, autoritară a catolicismului după secolul XVI." [2] Şi din *Cinque piaghe* Fogazzaro reia ideea libertăţii Bisericii, ca un bine al său fundamental, şi „aspiraţiile spre o Biserică mai săracă în bunuri pămînteşti, mai bogată în virtuţi religioase, purificată de persecuţii, înălţată în demnitate şi prestigiu de sfinţenie şi de gîndire... credinţa că Biserica trebuie să se adapteze timpurilor, cu alte cuvinte că nu trebuie să se teamă de ele, ci să le înţeleagă, ascultînd o chemare divină în însăşi forţele adverse" [3]. Totuşi cele

[1] T. Gallarati-Scotti, op. cit., p. 299.
[2] Ibid., p. 296.
[3] Ibid., p. 295.

două eseuri pe care Fogazzaro le-a scris despre Rosmini (în 1897 şi în 1898) ne dezvăluie, poate, ceva mai mult. Nu numai o cunoaştere deosebit de întinsă a operei filozofului din Rovereto, nu numai sursa cea mai directă a unora din poziţiile sale, ci şi profilul unui sfînt modern care anticipează, pe un plan discursiv şi raţional, ceea ce va fi figura lui Benedetto pe planul unei tentative artistice. Nu ne interesează pentru moment să cercetăm în ce măsură corespunde în mod efectiv acest profil figurii lui Rosmini, ne interesează, în schimb, să scoatem în evidenţă felul în care Fogazzaro, lăsînd deoparte substanţa pur filozofică a gîndirii rosminiene (este semnificativ faptul că nu face aproape nici un fel de referire la Kant), caută să contureze unele *constante* ale acelei personalităţi care corespund unor exigenţe, unor probleme, unor idealuri pe care el le simţea mai intens. În primul rînd, pentru Fogazzaro, Rosmini întruchipează unitatea şi cooperarea dintre spiritul ştiinţific şi misticismul religios, acel grad superior de apropiere de adevăr la care nu poate ajunge primul de unul singur pentru că „nu iubeşte", şi nici al doilea de unul singur pentru că „nu cunoaşte îndeajuns" [1]. La Rosmini linia principală a intelectului „este orînduită să întîlnească cealaltă linie principală, linia iubirii. Intelectul copilului sare de la cauză la cauză, iubirea sa trece de la elan la Cauza Supremă" [2]. În felul acesta „filozofia sa are un caracter religios, iar religia sa un caracter raţional" [3]. Mulţi catolici în faţa unor contradicţii aparente între ştiinţă şi religie se închid într-un *credo* orb, se încred numai în credinţă. Rosmini, în schimb, nu renunţă niciodată la raţiune, cu ajutorul ei încearcă să sondeze abisurile cele mai adînci ale misterului. El este mare ca Toma d'Aquino şi filozofia sa precede unele cuceriri ale ştiinţei moderne, respingîndu-i dinainte generalizările eronate: „Eroarea ridicată la un rang de ştiinţă superioară şi care continuă să se menţină în veşmînt evoluţionist, se găseşte încă în faţa ta, Antonio Rosmini, răzbunător formidabil al Adevărurilor

[1] *La figura di A. Rosmini*, în A. Fogazzaro, *Discorsi*, ed. cit., p. 293.
[2] Ibid., p. 296.
[3] Ibid., p. 297.

supranaturale. Ipoteza cea mai îndrăzneaţă pe care ştiinţa evoluţionistă a invocat-o şi pe care eroarea a pus stăpînire la cîţiva ani după moartea lui Rosmini, cu un strigăt de triumf, fusese prevăzută de el cu mult timp înainte de a apărea... smulsă materialismului viitor şi făcută inofensivă cu o lovitură de geniu" [1]. În al doilea rînd, Rosmini întruchipează acel patriotism care nu opune naţiunea Bisericii. El era profund unitar, chiar dacă recunoştea dificultatea de a depăşi prejudecăţile regionaliste şi teoretiza un stat în aparenţă federativ. El voia un stat care să recunoască înalta valoare spirituală a Bisericii, dar voia, de asemenea, o Biserică ce să nu se amestece în problemele statului şi să vadă puterea sa temporală foarte limitată. Din dragoste de patrie n-a ezitat să treacă de la gîndire la acţiune, să accepte misiunea diplomatică pe lîngă Pontif, pe care Piemontul i-o oferea, să încerce să-şi realizeze visele. Desigur, orînduirea statului italian pe care Rosmini o teoretiza astăzi ni se pare a fi de-a dreptul un vis, dar propaganda sa politică n-a fost fără rost. „A folosit în mare măsură ideii de unitate, a contribuit la agravarea responsabilităţii principilor care, după ce au favorizat mişcarea naţională, au luptat împotriva ei şi care au fost loviţi de dreptatea istoriei. Ea slujeşte încă pentru a demonstra tot mai clar că marii noastre mişcări îi este atribuit pe nedrept un caracter ireligios, fie pentru a face din asta o acuzaţie, fie pentru a găsi un motiv de laudă, pe cîtă vreme unitatea Italiei a fost pasiunea şi visul unor oameni care au avut foame şi sete de dreptate, a căror fervoare catolică ar putea fi cel mult egalată, dar nu depăşită." [2] În al treilea rînd, Rosmini întruchipează un spirit de caritate şi o pasiune mistică care nu sînt oarbe faţă de lume, ci, dimpotrivă, scopul pe care şi-l propun se află în însăşi această lume: ascetismul său nu a fost „ascetismul meschin care, tot timpul în alarmă, vede peste tot rele şi primejdii, blamează fără să gîndească oneste deprinderi ale convieţuirii

[1] Ibid., p. 304.
[2] Ibid., p. 316.

sociale, duce la sălbăticie“ [1]. Iar caritatea sa nu a fost aceea care dăruiește fără a stabili o proporție între mijloc și scop, fără a cunoaște și a cîntări. „Este de ajuns să reținem dispoziția foarte singulară prin care membrii Ordinului pronunțau legămîntul de sărăcie și totuși își păstrau proprietatea privată. Ea este dictată de un spirit creștin și modern, de respectul pentru Consiliul evanghelic și, totodată, de recunoașterea unui drept esențial al persoanei umane.“ [2] Dimpotrivă, dacă e vorba să visăm o orînduire economică, este de preferat „visului colectivist un vis rosminian, în care marile principii de proprietate individuală, de libertate, de fraternitate se împletesc într-o luminoasă concordie“ [3]. Ca toți misticii, Rosmini este umil pentru că știe că dacă face binele, Hristos este acela care îl face prin el. Dar tocmai din această conștiință el deduce și magnanimitatea care îi permite să țină capul sus atunci cînd le vorbește regilor și pontifilor. În sfîrșit, Rosmini întruchipează dragostea pentru Biserică în forma sa cea mai înaltă. Dragostea ce duce la obediență față de decizii care după toate aparențele sînt viciate și preconcepute, dar în același timp alimentează preocuparea de a corecta erorile și de a spăla lucrurile murdare. De pe buzele sale n-a ieșit niciodată un cuvînt care să nu fie reverențios față de Biserică și față de capul ei: „iar dacă a vorbit cu amărăciune și ca un om liber de autoritățile civile care insultau Biserica prin samavolnicia lor sau prin protecția lor, a vorbit cu amărăciune și ca un om liber și de necazurile interne care rodeau Biserica pe dinăuntru“ [4]. El vedea umilirea Bisericii nu „în spolierile a cărei victimă era, ci în discreditarea pe care i-o aducea un cler prea preocupat de interesele temporale“ [5]. Găsea că ea avea nevoie mai ales de libertate, nu pentru că statul și Biserica ar trebui să rămînă străine unul față de cealaltă, ci pentru că, operînd

[1] Ibid., p. 328.
[2] Ibid., p. 326.
[3] Ibid., pp. 326—327.
[4] Ibid., p. 330.
[5] Ibid., p. 331.

fiecare în domeniul său, societatea civilă trebuie să-i acorde cinste şi respect deosebit, nu protecţie, celei religioase. El se plîngea de ignoranţa clerului şi se întrista „în faţa spectacolului dat de un cler incapabil de idealuri, în faţa mizeriei de idei şi de sentimente... care formează atît structura cît şi mecanismul instituţiei eclesiastice moderne" [1]. Cu alte cuvinte, el nu se plîngea de deficienţa instrucţiei ştiinţifice sau literare, ci „se indigna văzînd că în seminarii sînt neglijate străvechile izvoare ale adevăratei înţelepciuni creştine. Scriptura, Sfinţii Părinţi, hrană a preoţilor din vechime. Se indigna văzînd că în procesul de instruire al clerului teologii luaseră locul scolasticilor, aşa cum aceştia luaseră locul Sfinţilor Părinţi şi ai Scripturii. Cînd se ridică împotriva cărţilor care erau folosite în vremea sa în seminarii, parcă se vede în el focul Sf. Girolam : «cărţi», spune, «unde totul e sărac şi rece ; unde adevărul imens nu apare decît fărîmiţat şi în forma în care o minte redusă a putut să-l cuprindă şi unde autorului sleit de puteri în truda de a-i da naştere nu-i rămăsese vigoare de a imprima cărţii alt sentiment decît acela al muncii sale, altă viaţă decît aceea a unuia care leşină ; cărţi faţă de care specia umană, ieşită din anii de minoritate ai copilăriei, întoarce pentru totdeauna spatele, pentru că nu se regăseşte pe sine, nici gîndurile sale şi nici sentimentele»" [2].

Am spus că acest mod de a-l prezenta pe Rosmini tinde să contureze profilul unui sfînt modern : un sfînt fără miracole, dar capabil să întemeieze în mod raţional adevărul credinţei ; reformator, dar respectuos faţă de autoritatea Bisericii şi a Papei ; sărac, dar preocupat de convenienţele lumii şi mai ales convins de legitimitatea proprietăţii private ; mistic, dar activ în societate ; caritabil, dar luînd în consideraţie toate argumentele ; fiu al lui Hristos, dar şi fiu al propriei naţiuni. Profilul de sfînt modern pe care-l vom regăsi întocmai în figura lui Benedetto. Dar este de ajuns să răsfoim epistolarul şi jurnalul lui Fogazzaro pentru a ob-

[1] Ibid., p. 332.
[2] Ibid.

serva că un atare profil corespunde lui Fogazzaro însuși, sau, mai exact, idealului de viață pe care și-l propunea. Într-o pagină de jurnal, la 26 iunie 1888, el tînjește după o viață monastică, dar care să nu se desfășoare între zidurile unei sihăstrii, ci în lume, „ascunsă de toți, comportîndu-se ca postitorul pilduitor din Evanghelie care se parfumează și se împodobește, rugîndu-se cu mintea, lucrînd *prin forța lucrurilor* chiar și atunci cînd corpul și spiritul nu ar mai vrea, despărțindu-se nu de celelalte suflete, ci de bunurile pămînțești" [1]. Și recunoaște că el este incapabil să ajungă la o asemenea stare „din lipsa unei voințe constante" [2]. Într-o altă pagină de jurnal, la 20 ianuarie 1880, își expune programul : „Rugăciune — *Sine intermissione orate.* Orice suferință fizică și morală să fie acceptată ca ispășire. Pentru orice consolare să fie aduse în gînd mulțumiri lui Dumnezeu. Să-mi înalț gîndul adeseori, chiar și pentru o clipă, pînă la el. Studiu — Ordonat, constant. Regim — Nu satisface niciodată pofta de mîncare. Gîndurile — Păzite cu grijă. Lecturi — Întotdeauna opere mari. Doamne, insuflă-i slugii tale virtutea care-i lipsește cu desăvîrșire ca luînd hotărîrea de a rămîne credincios legii tale să-l ajute să stăruie în ea" [3]. De acest ideal de nouă sfințenie trebuie să fie legate avînturile mistice ale lui Fogazzaro, practicile lui ascetice reale, eforturile sale de umilire a impulsurilor senzuale, de a trăi cu simplitate în bogăție, de a reprima sentimentele de orgoliu, de invidie, de trufie, ba chiar și tendința firească spre ironie, simpatia lui pentru mișcările de reînnoire a Bisericii, obedienta sa față de autoritatea Sfîntului Oficiu [4]. Sfîntul, deci, departe de a fi o ficțiune sau o născocire literară, este o experiență realmente trăită de Fogazzaro, își are rădăcinile în biografia lui

---

[1] T. Gallarati-Scotti, op. cit., p. 231.
[2] Ibid.
[3] Ibid., pp. 103—104.
[4] Cf. în acest sens mai ales capitolele *Vita nuova* (pp. 101—127) și *Intermezzo ascetico* (pp. 229—262) din opera citată de Gallarati-Scotti.

sentimentală şi morală ca şi în exigenţele lui intelectuale, fiind nutrit de elemente autobiografice ca şi personajele feminine şi situaţiile amoroase din operele sale.

*

A treia serie de probleme pe care le regăsim în sfîntul este aceea a raporturilor dintre dogma catolică şi cuceririle gîndirii moderne. După cum am semnalat, şi această problematică era vie în mişcarea liberal-catolică şi, de altfel, chiar filozofia rosminiană era un exemplu limpede al tentativei de a concilia catolicismul cu rezultatele gîndirii critice de la sfîrşitul secolului XVIII. Prin urmare, Fogazzaro se manifestă încă o dată în spiritul acestei mişcări. Totuşi el trebuie să facă faţă unei situaţii diverse, o situaţie în care duşmanul nu mai era senzualismul sau raţionalismul iluminist, ci pozitivismul triumfător şi mai ales revoluţionara descoperire ştiinţifică a evoluţiei naturale.

Prima întîlnire a lui Fogazzaro cu Darwin, chiar şi indirectă, trebuie să fi avut loc încă din 1860, la cîteva luni după publicarea celebrei *Origini a speciilor* [1]. Dar imboldul de a se ocupa temeinic de această temă i-a venit din lectura volumului unui învăţat american, Le Conte. A fost pentru el ca un fel de iluminare. „Acum cîţiva ani — mărturisea el într-o conferinţă — mi-a picat în mînă cartea profesorului american Joseph Le Conte intitulată *Evoluţia şi relaţiile ei cu gîndirea religioasă*, pe care am citit-o cu aviditate. Port şi acum întipărite în mine emoţia şi uimirea pe care le-am simţit pentru prima dată — eram băieţandru — cînd mi s-a revelat în minte, pe neaşteptate, o frumuseţe sensibilă a Binelui, un Bine pur moral, deasupra simţurilor. Citind în volumul lui Le Conte capitolele în care el se ocupă de problema religioasă, descoperind frază cu frază firele şi intenţiile raţionamentului, o uimire asemănătoare punea stăpînire pe mine, inima îmi bătea cu putere ca la apropierea

[1] Cf. P. Nardi, op. cit., pp. 48—49.

unei noi revelații. Ideile care țîșneau din carte se desfășurau, se realizau cu rapiditate în mintea mea, și iată, spre apusul vieții, o frumusețe sensibilă a Adevărului superior simțurilor, a Adevărului pur intelectual, urca și mi se deslușea pentru prima dată în suflet. Credincioasa, constanta voce interioară nu mințise ; nu numai că nu există antagonism între Evoluție și Creație, dar Imaginea Creatorului se apropia de mine, se mărea prodigios în spiritul meu." [1] Iar în dedicația ce însoțește *Ascensioni umane* (volumașul în care și-a strîns discursurile asupra evoluției și pe care l-a dedicat chiar lui Le Conte) subliniază din nou ideea că în volumul învățatului american regăsise „rațiunile morale și religioase ale unei doctrine pe care mai înainte o iubea din instinct de poet" [2]. Ne spune, de asemenea, că după acea carte a mai citit multe altele, încît doctrina în chestiune strălucește acum în intelectul său și ilumineză „rațiunile artei pure și mîndre" pe care el o iubește, „a artei care promovează o ulterioară ascensiune umană, luptînd împotriva tuturor animalităților ce ne trag încă înapoi" [3]. În realitate, din scrierile și discursurile lui Fogazzaro (și îndeosebi din trei mai importante *Per un recente raffronto delle teorie di S. Agostino e Darwin circa la creazione, Per la bellezza di un' idea* și *L'origine dell'uomo e il sentimento religioso*) rezultă un număr însemnat de lecturi, deși aproximative și grăbite. Teza sa fundamentală este că descoperirea științifică a evoluției naturale nu este inconciliabilă cu dogma creștină și cu povestea biblică a creației. „Inconciabilitatea dintre dogma creștină a Creației și doctrina evoluționistă este susținută, după cum un observator imparțial ar putea cu ușurință să noteze, de oamenii de știință cei mai îndepărtați de creștinism și de credincioșii cei mai îndepărtați de știință, adică de cei care au o cunoaștere redusă a cel puțin jumătate din materia de care ne ocupăm. Este un straniu acord făcut din ură pe de o parte și teroare

[1] A. Fogazzaro, *Discorsi*, ed. cit., p. 79.
[2] Ibid., p. 25.
[3] Ibid.

pe de altă parte." [1] Bazat pe aceste premise, el îşi îndreaptă polemica împotriva materialiştilor care, dintr-o ipoteză ştiinţifică încă insuficient demonstrată deşi demnă de crezut, vor să deducă consecinţe metafizice, să-l elimine pe Dumnezeu şi să ajungă la un monism rigid. Pe de altă parte, polemizează cu acei catolici care, înspăimîntaţi tocmai de extrapolările metafizice arbitrare, sfîrşesc prin a le concede adversarilor chiar şi descoperirea ştiinţifică, ceea ce face ca aceasta să nu mai poată fi preluată, şi prin a opune încă o dată Biserica ştiinţei (ca în vremea lui Galileu) şi lumea catolică progresului. Astfel o „mulţime anonimă, fugind de noile doctrine pentru că aude cum sînt afurisite de maeştri săi, propovăduite de adversarii oricărei credinţe şi mai ales pentru că i se par că ar contrazice povestea biblică, îi concede duşmanului cu promptitudine şi cumsecădenie că Evoluţia şi materialismul sînt acelaşi lucru, că Evoluţia şi Creştinismul nu pot fi puse de acord. Iată ce doresc Haeckel şi discipolii săi" [2]. În realitate sînt mulţi catolici inteligenţi care nu se lasă înspăimîntaţi de deducţiile ateiste făcute în grabă şi contestă materialiştilor monopolul evoluţiei. Nu există nici o raţiune de credinţă care să trebuiască să impună credinţa într-o serie de „creaţii speciale succesive prin intermediul unor acte creative directe" [3]. Ba mai mult, este util, „în sensul religios, de a menţine ipotezele privind o dezvoltare treptată a organismelor şi îndeosebi a corpului uman" [4] dintr-o materie originară în care era deja transmisă, la plecare, de către Creator, întreaga serie a dezvoltărilor succesive. De altfel, Sf. Augustin exclude tocmai creaţiile speciale succesive şi, admiţînd derivaţia „tuturor organismelor dintr-o materie primă, ca a unui copac dintr-o sămînţă" [5], admite, privitor la originea speciilor, „orice teorie fondată pe evoluţia lor naturală" [6]. Iar Toma de Aquino, în timp ce res-

[1] Ibid., p. 27.
[2] Ibid., p. 30.
[3] Ibid., p. 32.
[4] Ibid., p. 36.
[5] Ibid., p. 32.
[6] Ibid.

pinge unele din tezele Sf. Augustin, pe altele le acceptă. Desigur, nici unul, nici celălalt nu-şi pot spune că sînt evoluţionişti, „dar opiniile lor asupra dezvoltării diverselor forme din materia originară pot destul de bine să concorde în totul sau măcar în parte cu ipotezele pe care, referitor la acelaşi argument, le-au avansat, după criterii proprii, ştiinţele fizice moderne“ [1]. Greutatea nu este de a refuza o ipoteză ştiinţifică care e în permanenţă confirmată de noile cercetări — mai precis, că dintr-o formă originară unică (sau din cîteva forme originare foarte simple) s-au dezvoltat, din generaţie în generaţie, toate formele de viaţă pe care le cunoaştem pînă la cea mai înaltă, pînă la forma umană ; greutatea este de a arăta cum explicaţiile date de atari schimbări succesive sînt insuficiente şi parţiale şi trimit la o energie internă a materiei care trebuie să aibă drept cauză primă un element supranatural : „pentru că teoria descendenţei tuturor fiinţelor vii dintr-o origină unică, ideea unei activităţi vitale imense, tinzînd să producă din prima nebuloasă, treaptă cu treaptă, fiinţa inteligentă şi liberă“ [2], cere, mai mult ca oricînd, prezenţa la origină a unei fiinţe inteligente şi omnipotente. Descoperirea evoluţiei, prin urmare, departe de a avea drept rezultat o eliminare a divinităţii, face ca ideea sa să fie şi mai înaltă, descoperă „metoda prin care au fost făcute speciile vii“, descoperă, adică, „munca sinceră şi serioasă a lui Dumnezeu“ [3]. Cartea lui Darwin trebuie să fie primită cu satisfacţie de către cei ce sînt bucuroşi „să-i lase lui Milton leul care, născîndu-se din pămînt, se zvîrcoleşte ca să-şi scoată şi picioarele dindărăt, să poată în sfîrşit să lase la o parte întreaga genealogie fantastică a fiinţelor vii, corespunzătoare unui stadiu inferior al cunoaşterii umane, aşa cum credinţele în cuvîntul articulat al lui Dumnezeu Creatorul şi în suflarea propriei sale guri corespund unui stadiu încă şi mai străvechi“ [4]. Pe scurt, cartea lui Darwin dă o nouă

---

[1] Ibid., p. 36.
[2] Ibid., p. 51.
[3] Ibid., p. 44.
[4] Ibid., p. 64.

lovitură rămăşiţelor concepţiilor antropomorfe asupra divinităţii, înalţă ideea de Dumnezeu, confirmă că el n-a acţionat prin *porunci* mai mult sau mai puţin arbitrare, ci prin legi : legile pe care încetul cu încetul le descoperim în natură.

Obstacolul cel mai mare în calea tentativei de conciliere a evoluţiei şi a mesajului creştin îl constituiau, evident, problemele sufletului omenesc. Dacă şi omul e un produs al evoluţiei naturale, dacă provine din inert, în ce moment dobîndeşte sufletul ? Îl avea înainte ? atunci sufletul omenesc se afla la origină, în inert. Îi este transmis pe cale supranaturală ulterior, în momentul în care încetează de a fi inert ? atunci nu mai poate fi vorba de concept de evoluţie pentru că există o intervenţie divină directă nu numai la început, ci şi în cursul dezvoltării materiei. Fogazzaro atacă problema mai cu seamă în a treia din scrierile sale mai importante. Punctul central al evoluţiei, spune el, este omul : „dacă noi admitem că toate speciile inferioare îşi trag originea dintr-un proces de evoluţie, dar că omul a fost creat de Dumnezeu, care a plăsmuit o statuie din lut şi i-a dat viaţă cu o suflare, nu merită să înfruntăm conflicte pentru o teorie lovită în inimă“ [1]. Dar în ceea ce priveşte formarea corpului omenesc, afară de faptul că dovezile ştiinţifice ale descendenţei sale din forme inferioare sînt destul de convingătoare, nici religia nu exclude posibilitatea de a accepta tezele evoluţioniste. Cu totul alta este problema sufletului. Conştiinţa creştină spune : „Eu văd că nu există diferenţă de natură între corpul omului şi acela al fiinţelor neraţionale ; eu pot să cred că cel dintîi descinde pe calea evoluţiei din cel de al doilea, dar eu văd că există o diferenţă de natură între sufletul fiinţelor neraţionale şi sufletul omului, pentru că numai cel de al doilea este capabil de o concepţie proprie şi adevărată, de o conştiinţă proprie şi adevărată ; eu trebuie să cred că pentru a-l produce pe cel de al doilea a intervenit un Cuvînt divin şi că cel de al doilea nu moare o dată cu persoana respectivă“ [2]. Şi Fogazzaro dă un răspuns care nu

[1] Ibid., p. 88.
[2] Ibid., p. 101.

pare să fie foarte clar şi convingător : „Eu văd că fiecare suflet omenesc este produs de Cuvîntul originar — «să-l facem pe om după chipul şi asemănarea noastră» — care n-a avut cum să fie un cuvînt articulat, sonor, trecător, ci poate doar să semnifice Voinţa Divină în acţiune, ca lege a naturii, la originea omului ; în acţiune, ca lege a naturii, la reproducerea indivizilor umani ; în acţiune, în viitorul cel mai îndepărtat, unde eu îl văd pe om cum se formează tot mai mult după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu. Aşadar, printr-o energie dată de Voinţa Divină, sau printr-o lege a naturii, embrionul uman, de îndată ce se formează, este însufleţit, este hărăzit de părinţii săi să devină o fiinţă umană, dar numai cînd ajunge la un anumit grad de dezvoltare imposibil de determinat, sufletul, atins de o lumină divină, devine uman“ [1]. Fapt care, după cum am spus, nu explică nimic, pentru că intervenţia luminii divine într-un anumit stadiu al evoluţiei naturale introduce acel element exterior care, cum s-a văzut, distruge principiul însuşi al evoluţiei.

★

Eroarea fundamentală a criticii fogazzariene n-a fost numai aceea de a considera o atare construcţie logică drept un bagaj inutil pentru înţelegerea artei poetului (fie ea mică sau mare), ci aceea — în cazurile în care s-a ocupat de ea — de a dori s-o examineze în lumina coerenţei sale interne şi de a o lichida pe planul filozofic ca pe o *cîrpăceală*. Dar acesta nu este punctul de vedere cel mai util, cel puţin în materie de critică literară (adică de istorie).

Ceea ce, în schimb, izbeşte cel mai mult — după lunga analiză pe care am întreprins-o şi locul istoric pe care l-am atribuit acestei ideologii — nu este incoerenţa sa logică, ci nepotrivirea şi caracterul abstract faţă de mişcarea istorică reală, care era cu mult mai înaintată decît poziţiile lui Fogazzaro : pe de o parte, de acţiunea practică a Bisericii sub pontificatul lui Leon al XIII-lea, şi pe de alta de impulsurile de reînnoire care se dezvoltau în noua situaţie. Faţă de aceste fapte, orientările scriitorului vicentin apar ca net depăşite,

[1] Ibid., pp. 102—103.

întîrziate asupra unor formule risorgimentale, pline de nostalgii ale trecutului, dar foarte sărace în ceea ce priveşte realitatea contemporană şi anticipările viitorului. Voi căuta să mă fac mai bine înţeles.

Sfîntul i se potriveşte lui Leon al XIII-lea aşa cum i se potriveşte supraomul lui Giolitti. Aşa cum Giolitti, democrat-parlamentar în cuvinte, crea prin fapte bazele reale ale unei politici de expansiune şi de putere, tot aşa Leon al XIII-lea, adept al puterii temporale şi intransigent în cuvinte, în fapte realiza o punere de acord între Biserică şi noua societate democrat-burgheză. Opera şi politica lui Leon al XIII-lea pot fi judecate în mod diferit, ele prezintă desigur multe elemente contradictorii cărora e greu să le dăm o sistematizare organică, dar în linia lor fundamentală tind să depăşească ruptura creată în timpul Risorgimentului. Într-o privinţă, la drept vorbind, par s-o accentueze, prin atitudinea de polemică intransigentă şi de opoziţie faţă de Italia oficială. Dar, cum bine observă Spadolini, „numai un *non expedit*, numai intransigenţa ideologică, numai non-colaborarea practică garantau atingerea, chiar dacă nu imediată, a obiectivelor Sfîntului Scaun : să oblige statul să-şi decline contestaţia sa laică şi liberală în favoarea unei reveniri şi a unei reintegrări treptate nu numai a catolicilor *uti singuli*, ci a mişcării catolice în ansamblul ei, expresie şi emanaţie directă a Bisericii, instrument al vrerilor sale, cu ajutorul revendicărilor sale“ [1]. Şi, într-adevăr, în timp ce se accentuează intransigenţa faţă de Italia oficială, se caută realizarea unei aderări a Bisericii la structurile societăţii burgheze şi capita-

[1] G. Spadolini, *L'oppozizione cattolica*, Firenze, Valecchi, 1954, p. 207. Asupra problemelor menţionate aici, în afară de *La storia d'Italia* a lui Croce şi operele lui Volpe, Chabod şi Candeloro, pe care le-am citat, cf. A. C. Jemolo, *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni*, Torino, Einaudi, 1948 ; J. Bonomi, *La politica italiana da Porta Pia a Vittorio Veneto*, Torino, Einaudi, 1945 ; L. Salvatorelli, *Le relazioni fra Chiesa e Stato nel sec. XIX* şi *Le relazioni fra Chiesa e Stato nella prima metà del sec. XX*, în *Richerche religiose*, 1948, şi 1949 ; C. Morandi, *I partiti politici nella storia d'Italia*, Firenze, Le Monnier, 1945. Cf. de asemenea numeroasele note ale lui Gramsci în *Il Risorgimento*, ed. cit., şi în *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo Stato moderno*, Torino, Einaudi, 1949.

liste, care s-o facă să devină un indispensabil pilon al ei împotriva dezvoltării mişcării socialiste. Drept care Leon al XIII-lea lasă la o parte ceea ce mai rămăsese din nostalgiile feudale ce mai sălăşluiau în vaste pături ale ierarhiei eclesiastice, îşi dă seama de realitatea şi de structurile noilor state, face ca activitatea catolicilor să-şi schimbe pasul după ele, mărind numărul organizaţiilor lor culturale, de asistenţă, economice, sindicale, în aşa fel încît să acopere toate sectoarele vieţii moderne, se preocupă de menţinerea trăiniciei bazelor de masă la ţară şi situează făţiş Biserica drept principală forţă *de ordine* împotriva socialismului care se năştea şi a dezvoltării organizaţiilor muncitoreşti. Încă din 1882, după alegerile care au avut drept rezultat o înaintare a radicalilor şi intrarea în Cameră a lui Andrea Costa, ca deputat socialist, Leon al XIII-lea „profetizase că aceiaşi duşmani ai catolicismului, în faţa pasiunilor populare mereu crescînde, i se vor adresa într-o zi lui, pontifului, şi vor invoca puternica şi benefica virtute a pontificatului, spre a tutela liniştea dintre clase şi armonia dintre popoare“ [1]. Profeţia va deveni realitate după „marea spaimă“ din 1898 şi mai ales după greva generală din 1904. Cum bine s-a arătat, liberalismul italian în primii ani ai noului secol „nu se mai recunoaşte sub semnul unei rezistenţe comune faţă de Biserică, nu mai e dispus să lupte solidar împotriva ingerinţelor şi samavolniciilor clericale, aproape s-ar zice că greutatea organizaţiilor sociale catolice a convins întregul său filon moderat că e de preferat să negociezi un pact onorabil şi avantajos decît să întîrzii pe poziţii de luptă sterilă, să înăspreşti un contrast pe care totul te sfătuieşte să-l ocoleşti“ [2]. Dar tocmai din această cauză apare evident că între cele două curente în care era împărţit catolicismul — cel liberal-catolic, care după 1860 e mai nimerit să-l numim clerical-moderat, urmărind „să facă din catolicismul politic un instrument al statului cu scopul, subînţeles sau explicit, de a frîna procesul antireligios, de a limita legislaţia anticlericală, de a proteja drepturile pontificatului, de a zăgăzui mareea pozitivistă, de a

[1] G. Spadolini, op. cit., pp. 199—200.
[2] Ibid., p. 533.

ridica o trainică şi compactă barieră în calea tuturor formelor de acţiuni subversive şi anarhism" [1] şi cel intransigent sau integral, care „pregătea şi tempera forţele catolice printr-o acţiune complexă, dar nu preponderent politică, în vederea moştenirii, într-un viitor apropiat, a funcţiei statului" [2] — al doilea este cel care priveşte către viitor, care, puternic prin organizaţiile şi prin influenţa sa în ţară, va putea să trateze de la egal la egal cu burghezia liberală şi să realizeze concret politica pe care clericalii moderaţi se limitau doar s-o susţină cu căldură. Totuşi pe noi ne interesează să clarificăm felul cum în această situaţie, sub pontificatul lui Leon al XIII-lea, ruptura risorgimentală, care se definise cu adevărat în contrastul dintre Biserică şi civilizaţia burgheză (cu instituţiile, ideologiile şi formele ei de organizare), va fi depăşită în termenii ei cei mai profunzi, în termenii ei de clasă, şi nu va putea fi păstrată nici măcar de continuarea discordiei dintre Biserică şi statul italian şi nici în aşa-zisa chestiune romană, care, ca revendicare teritorială şi ca o consecinţă firească a nerecunoaşterii drepturilor statului naţional faţă de propria unitate, slăbise din ce în ce mai mult, pe măsură ce se îndepărta de pontificatul lui Pius al IX-lea. De altfel, după cum s-a observat, dominaţia temporală — de o importanţă uriaşă în Evul Mediu — devine anacronică „atunci cînd statul naţional modern se afirmă şi în acelaşi timp marginile lumii civilizate sînt împinse dincolo de bazinul Mediteranei şi de ţările din Europa Occidentală şi Centrală, dincolo de Europa şi de Asia. Destinele lumii, care mai înainte se jucau în cadrul unei incursiuni armate în Italia, se decid acum într-un teatru cu centre multiple, fiecare din ele fiind un stat, în fiecare din ele un acelaşi conflict se repetă în forme diverse şi are noi şi infinite repercursiuni, în fiecare din ele încep să se mişte conştient, alături de principi şi de regi, puterea banului, a comerţului şi producţiei, precum şi masele populaţiei producătoare, marile protagoniste ale istoriei moderne. Nu tunurile şi bersalierii bietului Cadorna au fost aceia care au dat lovitura de graţie

[1] Ibid., p. 166.
[2] Ibid.

puterii temporale, ci dezvoltarea capitalismului... În lumea transformată de capitalism papalitatea, pentru a conta ca stat între state, într-o concordanță fie și relativă cu aspirațiile sale, ar trebui să concentreze în mîinile ei bogăția și forța pe care o au astăzi, printre țările capitaliste, Statele Unite ale Americii. Înarmat cu vechea sa putere temporală, papa este, printre puterile capitaliste, un personaj ridicol și neputincios" [1]. Leon al XIII-lea și-a dat repede seama de acest anacronism : chiar dacă oficial a continuat să mențină chestiunea romană ca revendicare teritorială (concesie pe care trebuia s-o facă celor mai reacționare curente ale catolicismului), în fapt, după cum am spus, a căutat să realizeze o nouă *putere temporală* prin inserarea Bisericii în regimul capitalist : „Observăm cum transformarea s-a efectuat. Vom găsi că la baza ei se află o modificare a felului în care Biserica își reglementează raporturile cu toate statele. Relațiile diplomatice continuă să fie pivotul acestor raporturi, dar ele sînt întărite, susținute, integrate fie de intervenția organizării eclesiastice într-o serie de domenii în care activitatea sa se desfășoară alături de activitățile unor organizații pur capitaliste și ale statului, fie de intervenția directă a Bisericii în organizarea maselor potrivit metodelor proprii regimurilor de democrație burgheză. Să ne gîndim la dezvoltarea misiunilor catolice, a băncilor catolice și a jurnalismului catolic. Să ne gîndim, pe de altă parte, la crearea și dezvoltarea partidelor catolice. Crearea de partide catolice în toate țările capitaliste mari a fost ideea care a însuflețit pontificatul lui Leon al XIII-lea, primul pontif *modern*, adică crescut în lumea capitalistă și maturizat de ea. În această idee năzuința către puterea temporală în vechea ei formă este moartă. Stătulețul uzurpat de regele Sardiniei dispare în fața orgolioasei hotărîri a papei de a fi în orice stat, prin acțiunea organizată a unui partid catolic, participant și, în măsura posibilului, arbitru al puterii. Revoluția burgheză-democratică și gîndirea liberală — cu care papalitatea încercase în zadar să ajungă la un compromis — sînt, în

[1] Ercoli, *Fine della questione romana*, în *Rinascita*, iunie 1948, p. 190.

acest nou plan de activitate politică universală, recunoscute şi asimilate în măsura în care Biserica catolică poate să le asimileze... Pe acest nou plan nu numai raporturile dintre stat şi Biserică se configurează în forme noi, dar se precizează chiar figura şi funcţia Bisericii şi papalităţii, ca forţe care luptă pentru apărarea ordinii capitaliste... Aceasta este astăzi adevărata putere *temporală* a papilor" [1]. Este, de asemenea, evident că într-o atare situaţie era posibil să se producă o nouă ruptură în lumea catolică pe baze cu totul diferite de cele care determinaseră mişcarea catolică liberală. Adică pe baza exigenţelor ridicate de mişcarea muncitorească şi de organizaţiile sale care erau sau negate sau mistificate de politica de sprijinire a regimului capitalist de către Biserică. Într-un anume sens, mişcarea democraţiei creştine şi a modernismului operează în această direcţie: „Modernismul mai întîi şi popularismul după aceea — scrie Gramsci — sînt mişcări asemănătoare cu mişcarea liberală-catolică a Risorgimentului, datorate în mare parte puterii de atracţie spontană exercitată de istorismul modern al intelectualilor laici proveniţi din păturile de sus, pe de o parte, iar pe de alta de mişcarea practică a filozofiei marxiste" [2]. Elementele de reînnoire a lumii catolice care se dezvoltă în Europa în ultimii ani ai secolului, care acţionează în diferite direcţii şi pe baza unor premise culturale şi ideale adesea foarte diverse şi cărora s-a convenit să li se dea o denumire unică, aceea de modernism, fuseseră într-un sens favorizate de politica lui Leon al XIII-lea şi pornesc de la o platformă care ţine cont de evoluţia istorică reală. Astfel pe terenul politic nu mai există problema naţională sau problema libertăţii (adică cele două probleme cheie ale revoluţiei burgheze) care să determine polemica celor mai avansaţi catolici; prin faptul că Biserica s-a conformat realităţii noilor state naţionale şi a regimurilor parlamentare, polemica se mută pe terenul *problemei sociale*, cu alte cuvinte dacă Biserica trebuie să facă uz de influenţa sa în rîndul marilor mase (influenţă nu numai ideologică — după cum am văzut — dar şi economică şi organizatorică, avînd drept unic scop menţinerea

[1] Ibid., pp. 190—191.
[2] A. Gramsci, *Risorgimento*, ed. cit., p. 72.

ordinii burgheze), sau nu trebuie să facă uz de ea pentru crearea unei noi ordini, fondată pe principii creştine şi pe dreptate socială. Pentru Murri contrastul dintre Biserică şi stat nu se mai pune în termenii săi risorgimentali (putere temporală, distincţie între cele două puteri, unitate naţională etc.), ci ca „simbol al ciocnirii dintre două civilizaţii complet diferite şi profund ostile" [1], în care Biserica nu reprezintă civilizaţia medievală care rezistă şi se opune noii civilizaţii burghezo-democratice, ci reprezintă cerinţa unor vaste reforme „prin creşterea puterii dirijată de popor", de limitare „a excesivei autorităţi a statului" şi prin amestecul său „acolo unde instituţii publice minore dispărute sînt necesare raporturilor vieţii publice", a necesităţii „unei reorganizări dirijate şi inspirate de Biserică, începute de jos şi prin urmare în sens opus operei statului modern" [2]. Critica îndreptată de Murri împotriva burgheziei italiene răstoarnă complet termenii polemicii tradiţionale : „O burghezie de formaţie anemică şi parazitară, căreia evenimentele din Europa i-au dat o dezvoltare precoce, care a acceptat să continue o tradiţie monarhică şi militară, care a pus stăpînire pe Italia printr-un noroc care a găsit-o şi a lăsat-o incapabilă să guverneze, care se premiase pentru serviciile pe care şi le făcuse sieşi cu bunurile Bisericii, ale comunelor, ale congregaţiilor, cu slujbe administrative şi militare, cu monopolurile publice, cu titluri, ordine şi beneficiile acestora ; în sfîrşit, o burghezie care şi-a justificat toate aceste măreţe isprăvi printr-un ateism de împrumut... Şi această burghezie, şi acest stat care este instrumentul său, pentru a păstra puterea, au distrus autonomiile comunale, au aservit provinciile, au etatizat instrucţia, au creat şi au hrănit o armată enormă ; iar astăzi ameninţă orice libertate, atentează la sufragiul politic, şi aşa redus, de care beneficiem, anulează exercitarea vie a constituţiei, crează domiciliul forţat, recurg cu uşurinţă la lovitura de stat, au tot timpul gata măsurile cele mai grave împotriva Bisericii şi împotriva moralei creştine" [3]. Progra-

[1] R. Murri, *Battaglie d'oggi*, vol. I, Roma, Soc. it. catolică de cultură, 1903—1904, p. 128.
[2] Ibid., p. 130.
[3] Ibid., pp. 140—141.

mul de acţiune al democraţiei creştine (al primei democraţii creştine) corespundea unei atari analize a situaţiei : „Crescîndă şi netă separare de catolicii sociali, sau de aceia care vor aplicarea integrală a principiilor catolice în viaţa social-politică, de orice altă grupare politică şi socială (prin urmare şi de aceia care în politică sau în alt domeniu sînt mai întîi moderaţi, apoi catolici, şi de forţele monarhiste în general). Progresivă orientare a întregii noastre activităţi în sensul ascensiunii democratice a claselor de jos ; orientare sau paralizată sau întîrziată a oricărui contact cu partidele care merg în sens invers" [1]. Dacă pe planul orientărilor politice chestiunile erau puse în moduri atît de diferite de cele care inspiraseră politica catolicilor liberali între 1830 şi 1860, nu în acelaşi fel se petreceau lucrurile pe celelalte planuri, adică pe acelea ale orientărilor culturale, ideologice şi reformatoare. Modernismul este inspirat mai cu seamă de renaşterea idealistă şi istoristă, de o problematică culturală, prin urmare, foarte diferită de cea dominantă în prima jumătate a secolului. De aceea, dacă e just să afirmăm că modernismul este o mişcare *asemănătoare* mişcării liberal-catolice, e bine să precizăm de îndată în ce măsură este diferit, cu alte cuvinte în ce măsură ştie să pună problemele dezvoltării şi adaptării Bisericii, ţinînd cont de noile probleme şi de noile forţe sociale care apăruseră pe scenă. Este interesantă şi în acelaşi timp justă reprezentarea concisă pe care Candeloro o are despre această situaţie : „Aşadar, modernismul a fost un fenomen destul de eterogen din punct de vedere ideologic, în care este posibil să dăm de urma unor influenţe pozitiviste, idealiste şi pragmatice ; a fost o mişcare bogată în nuanţe şi tendinţe uneori contrastante, care, în plus s-a complicat din cauza ezitărilor şi a timidităţii cîtorva din reprezentanţii săi... Dar deşi cunoaşte o atare multitudine de motive şi de tendinţe, modernismul poate fi considerat în mod unitar ca o nouă tentativă de reformare a Bisericii nu numai din punct de vedere disciplinar şi ierarhic, deoarece toate tendinţele moderniste implicau o critică a autoritarismului extrem de tip iezuit, dar şi din punctul de vedere doctrinal şi practic.

[1] Ibid., p. 156.

Pe scurt, modernismul, în ansamblul său, poate fi considerat ca un nou val de catolicism liberal, nu atît pentru conținutul specific doctrinal (cu toate că în el nu lipsesc doctrine de evidentă derivație liberal-catolică), cît pentru că, la fel ca adevăratul catolicism liberal, a reprezentat o tendință de conciliere a credinței catolice cu gîndirea modernă și, prin urmare, a încercat să introducă, fie din rațiuni apologetice, fie cu intenții de reformă, elemente critice în doctrina catolică cristalizată și în practica tradiționalistă și autoritară a Bisericii. Pe de altă parte, în vreme ce catolicismul liberal a fost o mișcare preponderent burgheză și aristocratică, care a privit masele populare fie cu un paternalism exagerat, fie cu neîncredere, modernismul, în general, oricît de puțin accesibile ar fi pentru popor doctrinele sale filozofice și istorice, ar fi putut prin intermediul democrației creștine să se unească cu o mișcare populară cuprinzînd, mai cu seamă în Italia, pături țărănești și grupuri de muncitori. A existat, cu alte cuvinte, în primii ani ai secolului XX, posibilitatea unei mișcări de reformă catolică avînd o bază tocmai în rîndurile acelor mase catolice, mai ales de la țară, care pînă atunci, prin obediența lor pasivă, constituiseră o rezervă sigură pentru Biserică. În acest sens, cu toate că modernismul a fost lipsit de unitate ideologică și cu toate că inițial între modernismul cultural și cel politic au existat doar legături de simpatie și de vagă afinitate, el a fost considerat de către Vatican și de înaltele ierarhii eclesiastice ca prezentînd un dublu pericol" [1].

Eterogeneitatea mișcării moderniste explică lesne faptul că Fogazzaro putea fi luat drept unul din liderii ei. În realitate, așa cum am văzut, Gallarati-Scotti, în prima ediție a biografiei sale (ediție nesuspectă), a știut să surprindă marile diferențe dintre pozițiile scriitorului vicentin și cele ale modernîștilor, după cum a știut să identifice în Fogazzaro o tensiune mistică, o nevoie de a realiza o adecvare între propria viață individuală și mesajul evanghelic, o făgăduință de caritate care le lipsea celorlalți. Nu credem că cititorului îi va fi greu să observe cum, fie față de politica oficială a

[1] G. Candeloro, *Il movimento cattolico*, ed. cit., pp. 306—307.

Bisericii, fie faţă de elementele înnoitoare, poziţiile lui Fogazzaro sînt ciudat de rămase în urmă : prin conţinutul lor paternalist şi conservator, prin dezinteresul lor faţă de problemele cele mai acute ale momentului, prin ignorarea mişcărilor culturale mai avansate, prin sensibilitatea redusă faţă de chestiunile sociale. Poziţii depăşite care, după cum vom vedea, au o mare influenţă asupra artei lui Fogazzaro.

*

De sfînt (adică de complexul de poziţii ideale pe care le-am examinat) sînt legate alte două grupuri de probleme, destul de importante pentru înţelegerea operei lui Fogazzaro. Mă refer la problemele care privesc concepţia despre artă şi la acelea care privesc experienţa amoroasă. În prefaţa pe care am citat-o la *Ascensioni umane* Fogazzaro ne spune, cu mare claritate şi cu un anumit orgoliu, că doctrina unei concilieri posibile între evoluţia naturală şi credinţă „străluceşte în intelect", îi luminează „raţiunile artei pure şi mîndre" pe care le-a iubit, „ale artei care promovează o nouă ascensiune umană, luptînd împotriva tuturor animalităţilor ce ne mai trag încă îndărăt" [1]. Această idee — ideea unei funcţiuni proeminente a artei în evoluţia speciei sau, pentru a fi mai simpli, ideea unei funcţiuni proeminente a artei în afirmarea elementelor spirituale ale omului contra oricărei rămăşiţe de animalitate — revine în toate conferinţele care alcătuiesc volumul. Cea dedicată raporturilor dintre Sf. Augustin şi Darwin se termină prin afirmaţia că „arta ascultă de indicaţia tacită a noii ştiinţe şi luptă cu adevărat în cadrul speciei cînd călăuzeşte spiritul uman, aflat în stadiul unei animalităţi inferioare spre căutarea fierbinte, deşi trudnică şi dureroasă a acelei frumuseţi complexe, purificată de animalitate, care îmbină, într-o lumină indisolubilă, frumuseţea intelectuală şi frumuseţea morală" [2]. Afirmaţie avînd încă un caracter general, care se precizează în conferinţa următoare *(Per la bellezza di un'idea)* prin indicaţii ţinînd de o adevărată poetică, într-un sector deosebit de drag lui

[1] A. Fogazzaro, *Discorsi*, ed. cit., p. 25.
[2] Ibid., p. 52.

Fogazzaro, acela al reprezentării naturii : „Cînd noi poeții, poeți spiritualiști, ascultăm vocile misterioase ale lucrurilor și simțim o viață tainică, germeni și urme de tristeți și de bucurii aproape umane în vînturi, în valuri, în păduri, în apele curgătoare, în formele gingașe ale florilor, în liniile expresive ale stîncilor, în spinările munților înspăimîntători, voi ne spuneți adesea că visăm și acest lucru este adevărat, dar, ca toate visele, visul nostru își are și el originea în realitate. Simpatia noastră pentru natură, cînd nu este o retorică, vană, prost înțeleasă, dezvăluie adevărate afinități între om și lucruri" [1]. Se îmbogățește ulterior cu noi sensuri în conferința dedicată originii omului, în care, după ce a confirmat legea generală (că, potrivit evoluției, arta are menirea „de a ajuta divinul să comprime ceea ce este brutal, viitorul să se dezvolte din trecut" [2]), precizează că nu înțelege prin aceasta „să îndemne Arta să reprezinte exclusiv tipuri ideale. Ea va face bine să practice și autopsia bestiei umane... Orice subiect trebuie să-i ofere Artei un argument pentru această dublă cercetare. Niciodată o artă umană nu va fi adevărată dacă nu va ști să găsească în aceeași persoană elemente de viață superioară și elemente de viață inferioară ; cel puțin cîțiva germeni ai celei dintîi, cel puțin o rămășiță a celei de a doua" [3]. Și nici nu propovăduiește subordonarea artei față de morală, „așa cum au făcut atîția, astfel încît morala suprapusă artei dă impresia unui lucru mort care strivește un lucru viu ; este vorba de a găsi o unitate a lor atît de deplină încît să fie imposibil de separat intenția morală de intenția artistică" [4]. Rezultă de aici o artă mai complexă, mai bogată în fermenți și, dacă vreți, în tulburări, în comparație cu arta clasică, în care frumusețea ar exprima „o senină și fericită, dar de loc vanitoasă bucurie de sine însăși" [5], ar reprezenta „sublima bucurie a naturii umane venită din negurile unei vieți inferioare, în sfîrșit, la lumină, fericită

[1] Ibid., p. 76.
[2] Ibid., p. 105.
[3] Ibid., p. 106.
[4] Ibid.
[5] Ibid., p. 108.

de a se odihni contemplînd"[1], pe cîtă vreme în idealul artistic fogazzarian frumusetea ar avea „drept caracter aspiraţia", ar exprima „o neliniste provocată de dorinţe niciodată potolite pentru că cer pentru dragoste şi pentru viaţă ceea ce este infinit şi veşnic". Ea ar reprezenta „natura umană, care a mai săltat o treaptă, cu spiritul reîmprospătat, iluminată de un ideal pe care ea nu-l înţelege bine, dar îl simte, îl visează şi cu care doreşte să se contopească în întregime"[2].

Dar poetica fogazzariană se conturează în totalitatea ei în conferinţa ţinută la Paris şi intitulată *Le grand poète de l'avenir*. Este confirmată încă o dată funcţia generală a artei în sfera evoluţiei umane: „*Ce rôle providentiel est de coopérer avec la Cause du monde, d'appuyer l'élément humain supérieur qui aspire à mieux comprendre et à mieux aimer, dans sa lutte avec l'élément inférieur, avec la bête sombre qui survit en nous*"[3]. O atare funcţie era mult mai evidentă la poeţii antici care reuneau într-o singură persoană şi în poezie, şi funcţia de profeţi religioşi şi uneori de căpetenii sau sfetnici politici şi, în orice caz, de înţelepţi. Şi destul de puţin la poeţii mai recenţi, unde partea formală a artei, capacitatea de a plăcea, a trecut pe primul loc. Totuşi, această funcţie rămîne esenţială pentru artă şi atunci, mai mult ca oricînd, mişcarea spiritualistă, în ciuda faptului că putea conta pe mulţi ofiţeri subalterni, avea nevoie de un mare poet, de un general. Avea nevoie de el mai cu seamă din punct de vedere antisocialist şi antimaterialist, pentru a oferi tinerilor o justă orientare ideatică, pentru a umple golul deschis de uzura idealurilor risorgimentale: „*parce qu'à l'heure qu'il est, la liberté politique ayant été conquise en Europe presque partout et les institutions libérales n'ayant pas en général fonctionné de manière à justifier auprès des peuples les sacrifices qu'elles ont coûté, la jeunesse a cessé de se passionner pour l'idéal que ses pères ont poursuivi avec tant d'enthousiasme et en recherche d'autres. Elle prend*

[1] Ibid.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p. 136.

volontiers le premier qui se trouve sur son chemin, l'idéal de la réforme sociale, car il se pare d'un beau nom de fraternité et a l'air de faire appel à un sentiment de justice. Vu de loin l'idéal socialiste n'est pas sans grandeur ; vu de près c'est autre chose. Soit qu'il analyse l'histoire du passé, soit qu'il trace à sa manière l'histoire de l'avenir, le socialisme ne voit dans l'évolution humaine que le facteur économique. (...) *Sa conception du monde est foncièrement matérialiste* (...). *J'invoque un poète de génie qui reprenne les idées spiritualistes pour les rajeunir, et qui nous aide, nous ouvriers de la prose, à remplacer dans les coeurs ardents et généreux la conception socialiste* (...) *de l'avenir et du bonheur, par un conception qui rattache le bonbeur à la Vérité absolue, à la Beauté absolue, au Bien absolu*" [1].

Aceasta trebuie să fie fizionomia intelectuală şi morală a poetului nou, şi este inutil să subliniem asemănarea sa cu aceea a sfîntului. Dar continuînd analiza şi rămînînd să facem precizările ulterior, Fogazzaro ţine să fie deosebit nu numai de naturalişti, ci şi de curentele decadente care luau naştere atunci : poetul nou, într-adevăr, nu trebuie să depăşească graniţele poeziei şi să pătrundă pe terenul picturii sau al muzicii, cum se întîmplă adeseori cu poeţii contemporani care sfîrşesc prin a pune laolaltă „*des assemblages incohérents de mots curieusement coloriés ou curieusement sonores, d'où il est impossible de tirer un sens quelconque, ce qui les fait admirer par des sots vaniteux qui se croient intelligents et par des intelligents modestes qui se croient sots*" [2]. Noul poet trebuie să se deosebească de şcoala care pretinde să monopolizeze cultul Frumuseţii : trebuie să fie egal ei în gustul pentru frumuseţea sensibilă şi s-o depăşească în sensul frumuseţii intelectuale şi morale. Pentru că adevărata frumuseţe nu poate fi atinsă prin senzaţii sau sugestii sexuale : adevărata frumuseţe este înţeleasă doar de aceia care îşi dezvoltă inteligenţa şi năzuiesc să trăiască îndeosebi cu facultăţile superioare. Curentelor estetizante din vremea sa Fogazzaro le opune un ideal romantic, atunci cînd îl invită pe noul poet

[1] Ibid., pp. 139—140.
[2] Ibid., p. 142.

să repună marea dragoste în drepturile ei, adică *„rendre, dans le domaine de l'art, à l'idéalisation amoureuse le rôle qu'elle y a joué jadis et qu'elle joue encore dans la vie au profit de l'élément humain supérieur"* [1]. Cît priveşte forma, noul poet — tocmai prin locul pe care-l ocupă arta în evoluţia umană — trebuie să caute a se adresa unui public foarte larg. Din această premisă rezultă că el nu va folosi un limbaj preţios, ci, beneficiind de o completă cunoaştere a limbii sale, *„depuis les moindres et plus obscurs mots techniques jusqu'aux mots plus riches de couleur, de passion, de pensée, depuis le dernier mot éclos dans les salons ou dans la rue jusqu'à son ancêtre couché dans la poussière de bibliothèques, il maniera ce matériel avec aisance, sachant demeurer à la portée de tout le monde sans s'interdire de placer de temps en temps un vieux mot savamment déterré"* [2]. El se va folosi de dezvoltarea tehnică a formelor poetice care s-a realizat mai cu seamă prin meritul noilor şcoli, dar va introduce înlăuntrul lor un conţinut mai înalt şi mai vibrant. Cît priveşte muzicalitatea poeziei, Fogazzaro afirmă că ea *„va évoluer dans le même sens que la musique instrumentale et vocale, dans un sens wagnérien. J'entends par là que les mélodies faciles et régulières vont disparaître de la métrique et surtout que les poètes futurs sauront s'affranchir de toute convention, que la musicalité de leur poésie sera plus logique, c'est-à-dire qu'un rapport étroit y sera visible entre le mouvement du rythme et le mouvement de la pensée. Ceci exige du génie et une extrême violence de sentiment"* [3].

În sfîrşit, noul poet va trebui să cunoască bine clasicii, pentru că numai ei dau sensul măsurii, „frîul artei", va trebui să studieze ştiinţele, să iubească adevărul şi să urască falsul, să nu idealizeze trecutul, ci să scoată din prezent materia poeziei sale. Şi nu este exclus ca romanul contemporan, nutrit de ştiinţă, să se transforme în poem şi să deschidă perioada unei noi epopei.

*

[1] Ibid., p. 144.
[2] Ibid., p. 145.
[3] Ibid., pp. 146—147.

După cum se vede, este vorba de o poetică în care se pot găsi toate, sau aproape toate elementele cu care Fogazzaro și-a construit romanele (în ciuda faptului că se referă la un poet imaginar) : începînd cu limba (acea limbă „de sală de așteptare dintr-o gară", cum a fost definită de cineva), care, plecînd de la supoziția romantică și moderată a necesității de a se adresa unui public vast și nu unui cerc restrîns de literați, căuta să reproducă limbajul mediu al burgheziei cu un amestec de termeni tehnici și de cuvinte foarte expresive, de denumiri la modă în saloane sau în ziare și de cuvinte căutate, dezgropate de tradiția literară. Cu preocuparea constantă de a rămîne tot timpul la îndemîna tuturor. În felul acesta scriitorul vicentin se diferențiază nu numai de experimentul dannunzian oarecum contemporan (care, după cum am văzut, se mișca într-o direcție cu totul opusă), dar și de experimentul naturalist care încărca limbajul în mod excesiv cu cruditați, expresii dialectale, asprimi mărturisind o voință de denunțare, chiar mai mult, de cel pascolian care căuta precizia tehnică a limbajului numai pentru a ajunge la rezultate simboliste. În Fogazzaro se caută într-adevăr limbajul mediu corespunzător publicului ideal căruia i se adresa (un public burghez, cu o cultură medie) și cu naratorul ideal schițat în minte încă din 1872, cînd nu scrisese nici unul din romanele sale : un narator de salon, priceput nu numai la cărți, ci și la lucruri și la oameni, cu o serioasă cultură, care știe să atragă atenția prin felul lui de a vorbi, elevat, dar, în același timp, expresiv, fără a disprețui, în momentele de puternică tulburare dramatică sau de reprezentare comică, expresia dialectală. „Nimeni, domnilor, nu știe să povestească mai plăcut ca acei bătrîni înzestrați cu talent și cu studii, pe care nașterea sau norocul i-au făcut să trăiască în înaltele sfere sociale, printre eleganțele cele mai rafinate și spiritele cele mai elevate, întotdeauna actori în evenimentele grave din țara lor." [1] De aici cheia unei analize a stilului lui Fogazzaro, în care momentul *alegerii* materialului lingvistic oferit de tradiția literară și comunitatea vorbitorilor (adică momentul *stilului*) este dominat de o calitate

[1] A. Fogazzaro, *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, ed. cit., p. 44.

fundamentală numită de el *gust* în acelaşi discurs din 1872 şi legată direct de idealul narator la care ne-am referit şi pe care îl defineşte astfel : „În artă nu există un sentiment complex asemănător cu cel de care au parte natura, studiul şi experienţa. Greu de definit, dar eu i-aş spune sensul rafinat al armoniei, aidoma celui al eleganţei aristocratice, contopit cu persoana, refuzîndu-se unui ochi vulgar, care se degajă din veşminte, din umblet, din gest ; al cărui secret este armonia culturii, puritatea liniei şi în fiecare lucru un anumit frîu tainic, *frîul artei*" [1]. Este gustul care-l ţine pe scriitor departe de un realism prea crud, de „reprezentarea exactă a adevărului fără alegere şi fără idei" [2], dar, totodată, îl împiedică să cadă în convenţional şi în fals. Este gustul care-l împiedică să pună toate personajele, oricare ar fi sfera sau clasa din care fac parte, să vorbească într-o toscană pură, dar, în acelaşi timp, îl face să evite dialectul crud şi îi sugerează cum „să păstreze geniul dialectului fără o servilă reproducere a adevărului, fără a supăra urechea şi a fi ininteligibil" [3]. Tot din acest punct de vedere se pune şi chestiunea limbii : forma nu este un veşmînt exterior şi nu poate fi învăţată făcînd colecţie din cuvinte găsite în clasici, cuvinte care, golite de conţinutul lor concret, par fluturi cu ace cu gămălie înfipte în spate. Prima lege a unei bune scrieri este „să gîndeşti limpede, să ai o imaginaţie puternică" [4], toate cuvintele fiind bune cu condiţia ca alegerea să fie călăuzită de *gustul* de care am vorbit mai înaite. Desigur, lecturile din clasici constituie un element pentru formarea gustului, dar să fie lecturi inteligente care să nu-i considere pe scriitori drept o magazie de fraze frumoase, ci să caute să pătrundă în intimitatea gîndirii şi a imaginaţiei lor. La educarea gustului contribuie în egală măsură lecturile din scriitorii străini, ca şi experienţele de viaţă, mediul social din care provine respectivul scriitor şi mediul pe care îl frecventează.

Ajungem astfel la fondul problemei : raportul dintre ideologia lui Fogazzaro şi poetica sa nu trebuie căutat numai

[1] Ibid., p. 49.
[2] Ibid., p. 63.
[3] Ibid., p. 50.
[4] Ibid., p. 43.

în încercările sale de a atribui un loc anume artei în evoluția naturală, de a teoretiza funcția pe care arta ar avea-o în mișcarea spiritualistă și în afirmarea noilor idealuri. Ba aș spune că acesta este aspectul cel mai exterior al raportului. În realitate acea ideologie *moderată* de catolic-liberal dă formă personalității lui Fogazzaro în toate aspectele comportamentului său uman și-i dă formă *gustului* său de scriitor, modului însuși în care el, chiar fără a-și propune acest lucru în mod deliberat, construiește intriga romanelor sale, personajele și stilul său. În felul acesta legătura dintre ideologie și poetică se efectuează în adîncul structurii însăși a operei fogazzariene, în matricea în care ea își are originea. Trombatore, strîngînd laolaltă observații răspîndite ici-colo în critica precedentă, într-un foarte frumos eseu publicat în 1945 despre „succesul lui Fogazzaro" [1], ne-a dat o descriere completă a felului în care scriitorul își construia romanele și a felului în care, mai mult sau mai puțin conștient, se manifesta ideologia lui Fogazzaro în stabilirea punctului de plecare a operelor sale. Fogazzaro „a fost idolul burgheziei italiene în perioada cuprinsă aproximativ între 1880 și 1910 ; a înaltei burghezii, îndeosebi intelectuală și agrară, care se învecina cu aristocrația, cu care uneori reușea să se confunde ; și de asemenea al burgheziei mijlocii și mici, în măsura în care-i urmărea gusturile, îi împărtășea sentimentele și îi admira formele" [2]. Adeziunea acestui public (corespunzător, după cum am văzut, publicului ideal căruia i se adresa scriitorul) a fost cu atît mai spontană și naturală, „cu cît scriitorul însuși aparținea acelei clase sociale, și-i aparținea nu numai prin naștere, ci și prin formația sa intelectuală și morală, prin toate fibrele ființei sale" [3] (cu alte cuvinte, în măsura în care scriitorul corespundea acelui narator ideal de care am vorbit). Acest caracter burghez și moderat (liberal-catolic) al personalității fogazzariene se manifestă, în primul rînd, prin reprezentarea idilică a conviețuirii sociale, prin absența, în operele sale, a contrastului de clase, prin

[1] G. Trombatore, *Il successo di Fogazzaro*, în *Risorgimento*, august 1945, pp. 442—455.
[2] Ibid., p. 443.
[3] Ibid.

ignorarea unei reprezentări directe a mizeriei. „În el, catolic profund sincer şi convins, trăia şi opera, întotdeauna implicit, sentimentul egalităţii dintre suflete, şi acest lucru nu îi permitea să nu surprindă de loc sau să surprindă extrem de slab, nedreptatea deosebirilor sociale. Egalitatea juridică şi formală la care se ajunsese atunci îl mulţumea pe deplin“ [1]. În felul acesta, romanele sale nu puneau niciodată în discuţie orînduirea burgheză a societăţii, tot omul „ştie să rămînă la locul lui“ [2], stăpînul îi tratează cu o bunăvoinţă paternă pe supuşi, iar aceştia au devoţiune şi afecţiune pentru superiorii lor. Dar aceeaşi atitudine există şi în ceea ce priveşte instituţiile tradiţionale. Statul, căruia vrea să i se garanteze forţa, Biserica, ce trebuie reînnoită respectînd ierarhia, familia, care nu este niciodată pusă la îndoială de iubirile fogazzariene, întotdeauna iubiri de excepţie, „şi instituţia matrimonială, chiar dacă nu este cu adevărat salvată, este cel puţin conservată ; Fogazzaro se pune tot timpul la adăpost ; fiecare îşi îndură tragedia lui în intimitatea propriului său suflet, nu există scandaluri, normele moralităţii burgheze nu sînt răsturnate“ [3]. Este de adăugat că împreună cu mizeria, cu răul social, din opera fogazzariană este alungată reprezentarea directă a răului fizic, acea întunecată reprezentare a patologiei şi a fiziologiei care ocupase un loc atît de însemnat în cadrul gustului naturalist. Personajele fogazzariene mor întotdeauna cu demnitate, fără ca în timpul bolii sufletul sau corpul lor să fie urîţite.

Această atitudine *burghezo-moderată* se regăseşte şi în structura personajelor. Ele aparţin întotdeauna nobilimii sau burgheziei bogate, se mişcă în medii rafinate şi pline de confort — vile nobiliare, locuri de vilegiatură — nutresc sentimente care nu sînt vulgare, alimentează pasiuni înalte, se supun marilor îndatoriri. Sînt toate persoane culte şi bine educate: „literatura este în cea mai mare parte străină, engleză, germană sau franceză, şi nu lipsesc citatele din Goethe, din Shakespeare, din Chateaubriand, dar există şi

[1] Ibid., p. 444.
[2] Ibid.
[3] Ibid., p. 446.

basmul intitulat *Misterul poetului,* cu parfumul său oriental ; de asemenea, latina misticilor aduce nota sa de seducție. Artele figurative nu lipsesc nici ele și e de ajuns să amintim frescele vilei Valmarana și îngerul lui Guercino care se roagă deasupra lui Corrado Silla mort. Dar cu adevărat suverană este aici muzica, îndeosebi muzica italiană veche sau muzica germană : Corelli și Pergolesi, sau Bach și Mozart, sau Meyerbeer și Schumann" [1]. În această zonă a romanelor fogazzariene nu pătrunde niciodată comicul, vîna aceea ironică de care s-a vorbit atîta. Comicul la Fogazzaro este și el o reflectare a atitudinii sale paterne. Așa cum bine s-a observat, slujește la răscumpărarea arcadiei care ar deriva din felul său de a pune problema raporturilor sociale [2]. Slujește mai cu seamă să scoată și mai mult în evidență personajele sale majore și problematica lor morală și sentimentală, care se detașază astfel de acea „însuflețită viermuială de viață măruntă" [3].

*

Spre atelierul operei fogazzariene ne duce și discursul cu ocazia centenarului lui Victor Hugo, nu numai pentru că el confirmă influența poeților romantici (îndeosebi a lui Hugo și Chateaubriand) asupra formării scriitorului nostru, (lucru de altfel scos foarte bine în evidență de critică), dar, mai ales, pentru că conține unele indicații referitoare la procesul de creație, nu știu cît de valide pentru poetul francez, dar cu siguranță semnificative pentru Fogazzaro. Este descrisă în acest sens tehnica construirii unui personaj : „El începe întotdeauna să-și plăsmuiască fantasmele la fereastră, cu ochii la fluviul uman care curge prin fața lui. Cînd are nevoie de un om care să întruchipeze ideile sale nu ia din realitate decît cîteva linii, un pic de culoare exterioară, dar singulară ; și le reproduce cu o fidelă precizie. Restul îl creează din propria sa substanță. Îi ies astfel, de pildă, filozoful Ursus, episcopul Myriel, ființe intermediare între omul

[1] Ibid., p. 450.
[2] Ibid., p. 444.
[3] Ibid., p. 445.

comun şi Hugo. Cînd are nevoie de un om-argument sau doar de un actor pentru roluri principale ştie să reprezinte adevărul cu o vigoare extraordinară, după ce, exagerînd un pic, a închis fereastra, trasînd contururile şi tentele, după cum îi cere teza pe care o are de susţinut şi efectul. Astfel i-a format printre alţii pe Valjan şi Gilliat. Cînd, în sfîrşit, are nevoie de un om oarecare, un actor mărunt, îl ia în întregime din realitate şi doar cîte o viguroasă trăsătură de penel trădează în aceste figurine mîna violentă a maestrului" [1]. Exact acesta este felul în care Fogazzaro îşi construieşte personajele. După cum a fost amplu demonstrat de biografi, toţi au un corespondent în viaţa reală, dar realismul este total numai în cazul figurilor minore, al anumitor detalii, cînd se exercită vîna comică a scriitorului. În celelalte cazuri, cînd este vorba de un protagonist care întruchipează ideile sale sau, oricum, de un personaj de primplan, realităţii îi aparţine doar germenele, restul este produs al imaginaţiei poetului. Dar ceea ce uimeşte nu este faptul că acum, cînd ajunsese la apogeul carierei sale, în perioada conferinţei de la Paris sau a discursului asupra lui Victor Hugo, Fogazzaro era conştient de *metoda* cu care trebuie să se construiască un roman. Uimeşte faptul că aceleaşi idei — care pe deasupra se refereau în mod explicit la roman şi nu la poezie — pot fi întîlnite în conferinţa de care am vorbit, intitulată *Dell'avvenire del romanzo in Italia,* pe care scriitorul vicentin a ţinut-o în 1872, cînd încă nu apăruse *Miranda* şi el era complet necunoscut. Desigur, în discursul de tinereţe lipseşte încercarea de sistematizare filozofică pe care o găsim în cel de la Paris ; dar, pe planul poeticii, premisele sînt substanţial asemănătoare. Se pleacă de la un refuz al noii civilizaţii *pozitive,* în care se pare că nu va mai fi loc şi pentru imaginaţia poeţilor : „pentru că în adîncul sufletului omenesc trece întotdeauna un curent de instincte misterioase şi de credinţe pătimaşe care nu ascultă, şi nu vor asculta niciodată, de inducţie şi de silogism" [2]. În

[1] A. Fogazzaro, *Discorsi,* ed. cit., p. 169.
[2] A. Fogazzaro, *Dell'avvenire del romanzo,* ed. cit., p. 23.

timp ce în discursul ţinut la Paris este invocat un poet care să-i ajute pe muncitorii prozei să restaureze în sufletul tinerilor marile idealuri, aici romanul este considerat drept o formă particulară a literaturii moderne din raţiuni în esenţă practice, adică datorită unei mai mari capacităţi de răspîndire, de pătrundere într-un public destul de vast: „Nu există loc în care să nu pătrundă cartea. Maestră a tuturor seducţiilor, posedă toate măştile, vorbeşte toate limbajele, de la acela al gentilomilor pînă la cel al vulgului. Se ascunde cu un surîs provocator între două texte de şcoală, se arată cu ostentaţie, umilă şi pudică, între două manuale de ascetică. Cunoaşte maliţiile grosolane prin care se ascunde sub şorţul modistei, cunoaşte delicatele esenţe de flori şi otrăvuri cu care stimulează nervii delicaţi ai doamnei elegante. Dar uneori ne vine în întîmpinare cu chipul descoperit şi cu vorba onestă, generoasă, inspirată şi ne spune: iată-mă, sînt poemul modern, cartea celor mari şi celor mici, sînt Romanul" [1]. Există o mai mare capacitate de difuzare care este impusă de caracteristicile democratice ale societăţii moderne: „De la revoluţia franceză încoace, democraţia victorioasă a restrîns mult graniţele ignoranţei absolute. Mulţimi cu cunoştinţe reduse, dar bogate în pasiuni şi în imaginaţie se îngrămădesc cu aviditate în jurul romancierului, ca plebea elenă în jurul rapsozilor. Păturile medii au devenit dense şi puternice. În rîndurile lor abundă instrucţia şi lipseşte cultura fină şi elevată, sentimentul rafinat al artei. Puţini sînt familiari cu tainicele frumuseţi ale versului, se caută emoţia poetică dincolo de formele tehnice şi de limbajul armonios, demn, elegant, care probabil că este încă, slavă Domnului, o formă de aristocraţie. Epica, lirica, satira îşi dau mîna împletindu-se în roman şi susţinute de artificiul ascuţit care mai întîi îi înţeapă pe cititori făcîndu-i curioşi, îi răneşte mai apoi, îi pătrunde pînă în adîncuri şi determină în cei mai vulgari acea tresărire prin care sînt ridicaţi la înălţimea artei" [2]. Prin urmare, romancierul din 1872 ca şi poetul din 1898 are

[1] Ibid., pp. 25—26.
[2] Ibid., pp. 26—27.

un mare rol, deoarece „acei care, nerecunoscînd noile orizonturi, se întreabă unde ne aflăm şi încotro sîntem duşi de curente, pot afla acest lucru mult mai bine, poate, din paginile atrăgătoare în care un talent robust îi reprezintă pe contemporanii săi şi pe sine însuşi, decît din anuarele ştiinţifice şi din lucrările întocmite cu răbdare de statistică“ [1]. Asta nu înseamnă însă că se arată o preferinţă pentru romanul tezist, dimpotrivă, se susţine că nu este necesar „să demonstrăm o teză religioasă, morală, economică“ [2] şi se proclamă cu voce tare autonomia artei. Desigur, artistul întîlneşte în drumul său „cele mai mari probleme care agită umanitatea [3], dar vai şi amar dacă imaginaţia sa se poticneşte de obstacolul ştiinţei. Aşadar, Fogazzaro, încă din 1872, vrea un roman de idei, nu tezist, care să se ocupe de viaţa contemporană şi care să se poată adresa unui public destul de vast. Douăzeci de ani după aceea, după cum am văzut, poezia viitorului nu voia altceva. Dar indicaţiile cele mai importante pentru poetica lui Fogazzaro nu sînt, poate, aceste formulări cu caracter general. Trebuiesc căutate în alte observaţii, mai marginale, dar care pătrund în miezul gustului şi tehnicii compoziţionale. În primul rînd, observaţia că romanul „aparţine literaturii uşoare în ce-i priveşte pe cititori, nu pe scriitori“ [4], care aruncă o lumină asupra puternicei necesităţi resimţite de Fogazzaro — după cum am văzut — de a-şi construi romanele pe o structură ideologică, dar, în acelaşi timp, de a le articula în aşa fel încît să apară uşoare şi să poată fi citite cu plăcere de publicul din burghezia mijlocie. În al doilea rînd, conceptul de gust de care am vorbit mai înainte. Şi, în sfîrşit, indicaţiile referitoare la conţinuturile posibile ale romanului italian modern : natura ţării noastre atît de variată „de la flancurile gigantice ale munţilor noştri la ţărmurile poetice ale mărilor noastre“ [5], în care este posibil

[1] Ibid., p. 29.
[2] Ibid., p. 30.
[3] Ibid., p. 42.
[4] Ibid.
[5] Ibid., p. 37.

să faci loc fanteziilor de tot felul, „de la cele mai austere la cele mai vesele“ [1], și în care, în schimb, „de la Alpi la Spartivento a fost întins un etern pavilion azuriu cu un soare în mijloc, teamă mi-e că de hîrtie aurită“ [2] ; tipurile umane, și ele destul de variate în Italia ; frumusețea feminină ; dar, mai ales, „examenul profund al propriei ființe și al dramei obscure pe care pasiunile și întîmplările o dezlănțuie în misterul fiecărui suflet, examenul acut al acelora printre care se trăiește“ [3]. În al treilea rînd, vîna comică italiană, ale cărei exemple majore pot fi găsite în Pulci și în Manzoni : și nu numai în Pulci, în Margutte al său și în rîsul lui Morgante, „rîs nestăvilit al unui secol sceptic“, ci și în „eficacitatea comică a picturilor“, în „ingenuitatea prefăcută“, în „gravitatea ironică a poetului, excelent, ca orice umorist, chiar și în exprimarea pateticului“ [4].

Am impresia că, o dată ajunși aici, caracteristicile fundamentale ale poeticii fogazzariene apar cu claritate : reprezentarea naturii care știe să prindă în ea raportul dintre sentimentele umane și glasurile tainice ale lucrurilor, cu sentimentul vag al misterului care decurge de aici ; reprezentarea dramelor intime ale unor făpturi excepționale, aparținînd înaltelor clase ale societății, culte, rafinate, sensibile ; reprezentarea unor medii avute și adesea mondene ; portretizarea, luată din realitate, a unor personaje comice (care slujesc la o mai bună conturare a dramelor morale și sentimentale ale protagoniștilor și, în același timp, fac mai plăcută narațiunea) ; reprezentarea idilică a raporturilor sociale ; salvgardarea instituțiilor moralei burgheze, în ciuda faptului că se ajunge aproape pe marginea prăpastiei ; o structură lingvistică în măsură să se adapteze gustului mediu, nici prea veristă, nici prea aulică și literară ; exaltarea forței sentimentului ca element determinant și al raportului dintre ritmul muzical al poeziei (sau al perioadei) și mișcarea gîndirii. Și

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 38.
[3] Ibid., p. 45.
[4] Ibid., p. 55.

am impresia că la fel de limpede apare şi raportul profund dintre termenii acestei poetici şi ideologia liberal-catolică a autorului nostru.

*

Am văzut că cealaltă chestiune, strîns legată de complexul de poziţii ideologice ale lui Fogazzaro, este cea a iubirii. Pentru Fogazzaro, una din caracteristicile inspiraţiei noului poet trebuie să fie aceea de a reda marea iubire, marea iubire pentru o femeie, locul de cinste ce i se cuvine. „*Le poète que j'attends, le poète aussi sensible à la beauté des idées et des sentiments qu'à la beauté physique, sera inspiré par le grand amour. Il n'aura pas de préférences à accorder, il lui sera impossible de distinguer son amour de son oeuvre où se cachera discrètement, pareille à l'ombre qui se cache au centre de la flamme, une âme féminine exquise. Elle donnera à l'oeuvre virile la finesse qui ne nuit pas à la grandeur, le parfum qui peut s'allier à la simplicité. Sans révéler son nom, c'est à elle que le poète donnera mentalement la gloire qui lui viendra des hommes. Elle en jouira avec la conscience de l'avoir mérité, parce qu'elle aura developpé en lui tout le divin de son âme, elle l'aura aidé à se relever promptement de ses défaillances, elle aura été pour lui l'idée vivante de sa mission de poète, elle lui aura ôté même la tentation de ce qui est lâche, de ce qui est bas.*" [1] Dar o asemenea dragoste are un loc al ei şi în evoluţia naturală a genului uman : „Cînd noi, descriind iubirea, înfăţişăm nu acea falsă şi închipuită fantasmă a iubirii care n-ar avea nici o putere asupra simţurilor, nu acea simplă febră a instinctului care înjoseşte spiritul, ci iubirea care, prin natura ei, aspiră să unească două fiinţe într-una singură, şi totuşi trecem sub tăcere, n-aş spune partea materială, căci nu e posibil, ci partea pur animalică şi fiziologică pentru a descrie, în schimb, acele senzaţii delicate şi rafinate care sînt numai ale omului îndrăgostit pentru a exalta pasiunea sufletului, şi atunci vine cîte unul şi ne socoate drept conştiinţe timide,

[1] A. Fogazzaro, *Discorsi*, ed. cit., p. 144.

intelecte incapabile să înțeleagă frumusețea și gloria vieții, tot ceea ce regenerează viața. Dar dacă e adevărat că există o lege de progres fără limită care guvernează întregul univers, va ieși și din specia umană, puțin importă cum, puțin importă cînd, o specie superioară ; iar dacă instinctul sexual, care a urcat tot mai plin de viață scara organismelor, a pregătit dragostea umană, iubirea umană, la rîndul ei, pregătește în viitor o formă nouă a sentimentului și permanenta ei evoluție în direcția unui tot mai mare rafinament al materiei și al unei tot mai mari puteri a spiritului" [1]. Și mai precis în *Proemio* la *Ascensioni umane* : „În evoluția vieții animale iubirea începe să se manifeste cu mult după instinctul sexual, așa cum instinctul sexual începe să se manifeste la mult timp după apariția primelor organisme. Începe să se manifeste în cadrul speciei animalelor inferioare omului sub forma unei alegeri sexuale, a unei pasiuni geloase, a unui sacrificiu, a unor tendințe monogamice. Din instinctul sexual se dezvoltă dorința unei legături mai exclusive, mai durabile, mai complete. Viața făgăduiește să producă un animal monogam capabil să iubească astfel. Între această iubire și instinctul sexual există o armonie în cadrul unor anumite limite, și un antagonism dincolo de acestea. Instinctul sexual elaborat de natură este poligam. Dorința de unire completă și pe veci, elaborată tot de natură, este monogamă. Conflictul dintre cele două tendințe, pregătit de viața inferioară, izbucnește în om. Nu este numai conflictul dintre legi opuse care există în dubla natură umană, dar este cel mai violent. Spiritul tinde să se suprapună peste instinctul sexual spre a-l îndrepta către acea formă de unire în care el este stăpîn și a-l menține în cadrul ei ; corpul tinde să se suprapună peste instinctul sexual pentru a-l avea drept slujitor și complice în acele împreunări în care el este stăpînul. Dar toate forțele Evoluției conspiră în direcția înălțării spiritului deasupra corpului. Este triumful inteligenței care se pregătește în planul divin. Dorința unei uniri complete, exclusive, veșnice, în care două inteligențe asociate guvernează, cooperează cu

[1] Ibid., pp. 76—77.

Acţiunea creatoare"[1]. Şi adaugă: „Iubiri de acest fel sînt un privilegiu al spiritelor sfinte, dar chiar şi în spiritele supuse dezordinii intelectuale şi morale, care în limbaj religios este numită lume, se aprinde uneori lumina cea rară. Imposibilitatea, legală sau morală, a uniunii pămînteşti este, de obicei, în lume, o condiţie a apariţiei şi a persistenţei ei. Ea este ca vestirea unei stări la care specia umană n-a ajuns încă, căreia i se potriveşte acel *neque nubent* al lui Hristos. Desigur, strălucirea ei nu este atît de pură în sufletele lumeşti cum este în sufletele pline de Dumnezeu. Înconjurată de vapori inflamabili de pasiuni, de erori ale intelectului, poate da naştere la incendii şi nenorociri, ca o lampă aprinsă al cărui combustibil nu a fost îndeajuns de purificat. Cu toate acestea, străluceşte. Cu toate acestea, în sufletele întunecate în care se aprinde începe să apară o viziune a lucrurilor divine"[2].

Nici în acest caz Fogazzaro nu a aşteptat elaborarea teoriilor sale despre evoluţie pentru a-şi pune problema şi pentru a o călăuzi spre o soluţie determinată. Tezele pe care le-am expus sînt sistematizarea teoretică a intuiţiilor pe care scriitorul vicentin le avusese cu mult înainte şi cărora le rămăsese credincios încă de la primele sale opere. Din martie 1887, perioada în care scria *Il mistero del poeta,* datează discursul citit la Cercul filologic din Florenţa, în care polemizează cu faimoasa opinie a lui Alessandro Manzoni[3] „că iubirea este necesară în această lume: dar lumea aceasta are atît cît îi trebuie, şi nu este necesar ca alţii să-şi facă o ocupaţie din cultivarea ei"[4]. Fogazzaro începe prin a admite „că opinia lui Manzoni are toate caracterele exterioare ale verosimilităţii, autoritatea extraordinară a omului, competenţa sa specială, conformitatea dintre fiecare operă a sa şi doctrina profesată, excelenţa principiului din care se inspiră, suveranitatea universală a acestui principiu"[5]. Cu toate aces-

[1] Ibid., p. 20.
[2] Ibid., p. 21.
[3] *Un'opinione di A. Manzoni,* în A. Fogazzaro, *Discorsi,* ed. cit., pp. 192—212.
[4] Ibid., p. 192.
[5] Ibid., p. 198.

tea, teza manzoniană poate fi validă numai în cazul în care admitem că singurul scop al iubirii este conservarea speciei şi că ceea ce ni se pare la el nobil, înălţător, ideal nu este decît o înşelătorie a geniului speciei pentru a asigura continuitatea rasei umane. Şi în acest caz ar fi ceva de obiectat: pentru că „specia umană nu se conservă bine, nici chiar fizic, fără o solidă constituţie a societăţii, iar societatea nu se poate constitui cum trebuie fără o dezvoltare normală a unităţii sale organice, familia. Geniul speciei, domnii mei, consimte şi cooperează, cînd mai mult cînd mai puţin, uneori cu tot avîntul, cu sentimentele cele mai nobile şi mai pure ale spiritului uman, şi, uneori, în anumite condiţii, iubirea este inspirată de frumuseţea morală cu o mai mare violenţă decît de frumuseţea fizică. Este uneori inspirată de însuşirile inimii şi ale minţii care favorizează în mai mare măsură propria dezvoltare a familiei, acordul intim dintre părinţi, buna creştere a fiilor, cea mai bună conservare posibilă a speciei" [1]. Dar, în realitate, este greşit să considerăm conservarea speciei ca singurul scop al iubirii. Iubirea este o forţă aşa cum este atracţia universală, „este o forţă care îşi are începutul în aceeaşi potenţă superioară în care îşi are începutul viaţa, o forţă care cuprinde omul în totalitatea lui, care nu numai că-i accelerează circulaţia sîngelui, mişcarea instinctului şi avîntul voinţei, dar care-i transformă şi-i exaltă chiar şi gîndurile şi sentimentele cu ideea unei fericiri superioare celei pe care a conceput-o şi dorit-o mai înainte" [2]. Prin urmare, iubirea are, ca şi atracţia, scopuri multiple, unele din ele de-a dreptul obscure pentru mintea noastră, dar scopul cel mai evident şi care-l precede pe oricare altul este acela sublim de a face din două fiinţe umane o singură persoană: „O astfel de unitate, care în limitele perfecţiunilor terestre îi completează; care îşi lasă amprenta pe acţiunile fiecăruia din ei cu gîndurile cele mai drepte, cu sentimentele cele mai generoase ale amîndorura; care se manifestă în acelaşi impuls de simţiri, îl înnobilează şi la nevoie îi rezistă printr-un

---

[1] Ibid., p. 199.
[2] Ibid., pp. 200—201.

instinct al inimii, fidelitatea ; care inspiră cea mai geloasă grije de a conserva frumuseţea, chiar şi pe cea fizică, şi nu mai puţin pe cea spirituală ; care face din sacrificiu o bucurie ; care dă o fericire cu totul deosebită, superioară tuturor celorlalte, pur pămîntene, inaccesibilă în culmea ei, pentru orice fel de nenorociri... ; în sfîrşit, o unitate, care prin natura ei aspiră să fie completă şi eternă şi, prin urmare, împinge inima omului spre dorinţele tainice ale celei de a doua vieţi, încît, în misterul acestei tresăriri, mişcarea afectelor umane devine mişcare a altor sentimente mai elevate, a tuturor sentimentelor care se unesc la infinit" [1]. O confirmare a acestei unităţi superioare este faptul că numai dragostea — împotriva instinctului speciei — poate face să fie dorită moartea, numai să aducă unirea cu persoana iubită. Aceasta fiind concepţia pe care o avem despre iubire, mai sîntem oare îndreptăţiţi s-o alungăm din operele literare ? Evident, nu, pentru că o asemenea iubire nu se poate opune instituţiei familiei, „deoarece două ordine ideale ale naturii umane nu se pot contrazice. Dacă iubirea contrazice ordinea familiei, nu-i rămîne decît sacrificiul, căci numai cu preţul sacrificiului poate avea loc o puternică elevaţie a spiritului, o speranţă divină" [2]. O asemenea iubire poate doar să purifice inima, s-o educe spre a disprețui orice josnicie, s-o înveţe ce e sacrificiul şi eroismul, s-o îndrepte spre un sentiment superior.

*

Nu cred că ar mai putea exista îndoieli în ceea ce priveşte perfecta aderenţă dintre ideile fogazzariene despre iubire şi tot complexul ideologiei sale. Dar şi în acest caz — ca şi în cazul teoriilor asupra artei — cel mai mult ne interesează aderenţa care se realizează în adîncime, nu numai pe planul ideilor, ci în însuşi modul în care personajele fogazzariene simt şi trăiesc iubirea. Ajungem astfel la controversata chestiune a senzualităţii la Fogazzaro.

[1] Ibid., p. 201.
[2] Ibid., p. 208.

Senzualitatea fogazzariană este strîns legată de aspirația romantică către marea iubire, este, prin urmare, o senzualitate care se consumă, în esență, în solicitările, în sugestiile, în fiorii ce preced actul sexual și însoțesc iubirea în apariția și în primele ei manifestări : priviri, mîngîieri involuntare, mișcarea veșmîntului, parfumul persoanei, gîdilarea produsă de o șuviță de păr, diversele expresii și atitudini ale femeii iubite. Există o singură scenă în opera sa în care vîlvătaia simțurilor se manifestă într-o formă directă și brutală : în *Piccolo mondo moderno*, cînd Piero Maironi este ispitit de camerista mătușii. Camerista intră în camera sa „înfiorîndu-l ușor cu parfumul cald al părului ei tînăr și al corpului curat" [1], se apleacă să strîngă ceva oferindu-i „strălucirea de o clipă a gîtului ei alb și fin" [2], îl privește cu „doi ochi mari, ficși, în care se citea o propunere limpede" [3]. Amîndoi sînt foarte palizi, dar Piero găsește în el puterea s-o dea afară. Însă tulburarea este mai puternică decît el și trebuie să lupte împotrivă-i printr-o durere fizică : „După ce trecură cîteva clipe privirea îi coborî, puțin cîte puțin, pînă la pervazul ferestrei, pînă acolo unde era umbra ; i se opri de parcă i s-ar fi rătăcit într-o viziune. Într-o pauză a voinței el părea că-și imaginează, nici consimțind dar nici rezistînd imaginilor, lucruri care-i tăiau respirația. Se scutură, se aruncă pe brînci la pămînt apăsîndu-și obrazul de dușumea. Apoi țîșni în picioare, aprinse o lumînare și, desfăcîndu-și brațul drept, îl ținu în mai multe rînduri, strîngînd pumnul, deasupra flăcării. Privi petele mari, roșii ale arsurilor și scoase un suspin de ușurare" [4]. Dar trebuie notat că această scenă are drept protagonistă o cameristă și că un atare fapt, în lumea fogazzariană, degradează aceste impulsuri senzuale aducîndu-le la un nivel de vulgaritate și uneori chiar de brutalitate. Altminteri, încă în *Miranda* găsim toate elementele iubirii fogazzariene :

---

[1] A. Fogazzaro, *Piccolo mondo moderno*, ed. cit., p. 33.
[2] Ibid., p. 34.
[3] Ibid.
[4] Ibid., p. 35.

Quale dolcezza mai, quale sgomento
sentirsi dentro divampar l'amore,
sentir che il primo e l'ultimo sarebbe,
ch'era segnata la sua sorte in terra !

Ella vedeasi avanti il giovinetto
l'ultima volta che, lasciato il vecchio
dottore, alla città fece ritorno.

Eran quel viso pallido, quegli occhi
non obliati mai, quella man fredda
che un istante di più strinse la sua,
quel rotto accento di volgar saluto. [1]

O dulce spaimă, un vis prelungit, o aprinsă închipuire a contururilor persoanei iubite, o tulburare profundă cauzată de fiecare gest mărunt pe care-l face :

...Quando il noto ella sentia
passo venir quasi esitante ; quando
di sopra un libro o sopra un fior chinava
vicino a lei la testa ; quando gli occhi
s'incontravan, fuggiano in un baleno,
per le viscere sue la molle fiamma
rapida procedea. [2]

Un total abandon în imaginaţie, cu tot sufletul, cu o ardoare plină de duioşie, dar lipsită de voluptate :

Mamma è vero,
dolci parole non so dirti mai.
Se mi avesse sposata, io le serbavo
per lui. Di baci son mie labbra avare,
ma le mani ogni sera, ogni mattina
io baciate gli avrei, tutti i momenti,
se l'avesse concesso. Ed or morranno
in me sepolti i baci, le parole. [3]

---

[1] A. Fogazzaro, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1935, p. 25.
[2] Ibid., pp. 25—26.
[3] Ibid., p. 75.

Nici iubirea bărbatului, a lui Enrico nu diferă ; chiar dacă sentimentul lui are mai puțină tandrețe și mai multă înflăcărare :

T'amai,
piansi per te le lacrime vitali
che ogni petto viril piange una volta ;
ebbro di te vagai per vie deserte
tra la furia dei venti e della piova
a disbramarne la infocata fronte ;
m'immersi al dì cadente nelle chiese,
tra la folla, tra i canti e gli splendori,
te sola udendo, te vedendo sola. [1]

Dar și el se lasă dus spre un vis de uitare de sine și de dulce plăcere :

Io chino il capo, chiudo gli occhi, e penso
che nel mondo dei sogni esser vorría,
sotto la luna andar con lei soletto,
le sue mani sentir dentro le mie,
parlar, parlar d'amor teneramente,
e le parole si portasse il vento. [2]

Iar Miranda pentru el este întotdeauna femeia care purifică sentimentele, care îl înalță deasupra materiei și a vulgarității, la care se reîntoarce după tristele sale experiențe.

La o privire mai atentă acest tip de iubire este singurul existent în Fogazzaro : nu o iubire platonică, din care dispar corpul și simțurile, ci o iubire romantică, care învăluie întreaga personalitate a iubitei și în care senzualitatea nu se prezintă în formele ei brutale și vulgare, ci este arsă și sublimată de focul pasiunii devastatoare. Din această cauză nu ni se pare justă — dacă privim mai adînc lucrurile — distincția operată de critică între iubire ca ispită (al cărei prototip ar fi Marina din *Malombra*) și iubirea ca exaltare a

[1] Ibid., p. 31.
[2] Ibid., p. 49.

spiritului (al cărei prototip ar fi Edith). Este adevărat că distincţia o face însuşi Fogazzaro în prefaţa la ediţia franceză a romanului *Malombra* [1]. El ne mărturiseşte, într-adevăr, că înainte de a scrie o singură pagină din roman era îndrăgostit de personajul Marinei, de această femeie frumoasă, mîndră şi fantastică : *„Elle était pour moi la femme qui ne ressemble à aucune autre, et je l'avais pétrie d'orgueuil pour l'inexprimable plaisir de la dompter"* [2]. Marina a trăit în imaginaţia lui înainte de Edith : *„Elle est bien ce voluptueux mélange féminin de beauté, d'étrangeté, de talent et d'orgueuil que je recherchais avec ardeur dans ma première jeunesse... Tout ce que j'ai lu depuis sur l'amour, tel que le conçoivent certains soi-disant adorateurs de la Beauté, me paraît bien froid et bien sot en comparaison des ivresses qu'une femme comme donna Marina aurait pu donner à un amant digne d'elle"* [3].

Marina, prin urmare, este „o concepţie ideală care are un nucleu central de realitate" [4]. Şi Edith este o concepţie ideală, dar fără acel nucleu de realitate. Ea este „o reacţie a conştiinţei şi a sentimentului religios : s-a născut din teroarea de abis" [5]. Ca toate reacţiile, ea poate să fi fost excesivă şi scriitorul poate să nu fi fost capabil să-i îndulcească trăsăturile un pic rigide. Dar *„la femme noble, intelligente, aimante, que j'ai glorifiée dans mes romans postérieurs, s'est pourtant dégagée de cette enveloppe assez raide, de ce fantôme peu réel. Violet, Hélène et Louise appartiennent à la lignée de Marina"* [6]. În realitate, Marina şi Edith sînt cei doi termeni ai personajului feminin fogazzarian, care se prezintă separaţi şi antitetici, şi, prin urmare, amîndouă ireale şi abstracte, în *Malombra*, dar care vor fuziona în romanele următoare. De altfel, nu este de mirare : *Malombra* este primul roman al lui Fogazzaro şi păcătuieşte prin tendinţa

[1] Acum în A. Fogazzaro, *Minime*, Milano, Baldini e Costoldi, f. a., pp. 237—243.
[2] Ibid., p. 238.
[3] Ibid., pp. 238—239.
[4] Ibid., p. 239.
[5] Ibid.
[6] Ibid., pp. 239—240.

— proprie autorilor aflați la prima lor carte — de a pune în ea de toate : toate visele sale de tinerețe, toate ideile și toate credințele sale, toată amărăciunea produsă de ambițiile nesatisfăcute și chiar și fascinația pe care o exercitau asupra lui anumite religii orientale : „Înainte de a scrie *Malombra* mă cufundasem în ocultism ; fusesem fascinat de o filozofie ciudată în care se amestecau în dezordine misticismul indian și misticismul creștin. Nu fusesem complet subjugat de această filozofie — în adîncul inimii mele era un grăunte de rezistență — dar trăiam sub influența ei" [1]. De aceea — deși construit cu toate elementele poeticii fogazzariene pe care le-am indicat pînă acum — *Malombra* este romanul cel mai puțin echilibrat, cel mai încărcat și neverosimil pe care autorul ni l-a dat. De aceea feminitatea Marinei — făcută din frumusețe, eleganță, sensibilitate ascuțită, orgoliu, ardoare și voință de uitare de sine — este complicată de un element diabolic și crud, cu totul exterior, precum mania de a fi reîncarnarea străbunicii ei nebune și prizoniere. De aceea feminitatea Edithei — asemănătoare sub multe aspecte cu cea a Marinei, chiar dacă e mai puțin nervoasă și mai controlată — este sufocată de elementul moralist, și el exterior, și de voința ei inumană de sacrificiu. Dar dați la o parte exagerările, supraîncărcările, abstracțiunile inerente unei prime încercări a unui scriitor și veți avea singurul tip de femeie conceput de Fogazzaro, orgolioasă și dulce, onestă și pătimașă, sensibilă și ardentă, aristocrată în simțiri și străină de problemele generale, de o frumusețe fină, de o eleganță aleasă, cu gusturi rafinate și absorbită cu totul de o unică și mare iubire. Cu diferențele cuvenite de la roman la roman, astfel sînt construite, în substanță, Violet și Elena, Luisa, Jeanne și Leila. Desigur, în Violet există o mai mare accentuare a elementelor ideale și romantico-sentimentale. Apariția ei este precedată de două vise, ce se repetă la distanță de nouă ani, în care protagonistul se vede tîrît într-un abis „de forța unei voci suave care spunea tare, cu un accent străin, cuvinte de neînțeles" [2]. Pe neașteptate, la munte, într-un hotel frec-

[1] Ibid.,p. 243.
[2] A. Fogazzaro, *Il mistero del poeta*, Milano, Mondadori, 1930, p. 12.

ventat în cea mai mare parte de străini, el aude acelaşi glas, de data aceasta în realitate, şi o cunoaşte pe fiinţa căreia-i aparţine. Este iubirea cea mare : „În mintea mea se produse, parcă, o străfulgerare ; era glasul visului meu. Începui să tremur, să tremur fără să ştiu de ce, fără să mai înţeleg ceva, cu toate că cele două glasuri mai vorbeau încă... Parcă înnebunisem, îngenuncheam ca să rîd şi să plîng, săream în picioare ca să mă rog, simţind că Dumnezeu este infinit iar eu nu sînt nimic, îmi întindeam de la fereastră braţele către stînca întunecată, dominatoare, bătută de fulgere, îi spuneam cu o bucurie triumfătoare să mă mai iubească încă pentru că redeveneam demn“ [1]. Violet are douăzeci şi cinci de ani, este înaltă şi blondă, are „un chip fin şi delicat“, mîna „mică şi albă“ [2] şi, firește, nu poate fi comparată cu nici o altă femeie. Ba mai mult, tînărului îndrăgostit i se pare „că frumuseţea ei, oarecum ascunsă pentru ceilalţi, unui iubit trebuia să-i apară în toată bogăţia şi unicitatea ei ; şi că sufletul ei ar fi acoperit de un văl, de o taină“ [3]. Violet a citit *Miranda* (care, cu acest prilej, devine nuvela în versuri *Luisa*) şi a vărsat multe lacrimi, desenează, îl citeşte pe Leopardi, nu e prea încrezătoare în iubire şi în oameni, nu crede „în stabilitatea niciunui sentiment uman“. „Aş vrea să mă conving — spune ea — că oamenii nu sînt atît de mărunţi, de mizeri, cum mi se par mie, şi că viaţa aceasta are o oarecare valoare, că merită să fie continuată, în lumea aceasta sau în alta.“ [4] În trecut a avut o dragoste nefericită, este făgăduită prin logodnă unui om serios care o adoră, dar pe care ea nu-l iubeşte, iubirea sa pentru protagonist este nobilă, pură, plină de pasiune. Primul lor sărut îi trăieşte într-un extaz care nu se mai sfîrşeşte : „Am prins chipul drag în mîini, l-am tras către mine fără să spun ceva, mi-am lipit buzele de buzele ei, ochii mi s-au întunecat, mi se părea că trag în mine tot aerul, toată lumina, toată viaţa lumii“ [5]. Dar cei doi îndrăgostiţi nu merg mai departe de această vibraţie,

---

[1] Ibid., p. 28.
[2] Ibid., p. 30.
[3] Ibid., p. 31.
[4] Ibid., p. 45.
[5] Ibid., p. 214

de această lumină, de acest aer : ea moare chiar în ziua în care se căsătorește. Iubirea ei provoacă o răsturnare morală în sufletul iubitului, rupe legătura frivolă pe care o avea cu o femeie măritată, își recapătă încrederea în poezia sa, își făgăduiește încă o dată să devină scriitorul adevărului și al dreptății. Într-un cuvînt, dragostea aceasta îl aruncase cu toată ființa într-o stare de exaltare.

În Elena, în schimb, există mai multe elemente pasionale. Ea iubește din tot sufletul, îl iubește pe Daniele Cortis în ciuda faptului că este căsătorită : este și ea frumoasă, orgolioasă, sensibilă, elegantă, dar e plină de abnegație și e capabilă să săvîrșească sacrificiul suprem : să dispară din viața lui Daniele pentru a nu-l împiedica în munca și lupta sa. Iubirea ei e făcută din tresăriri, din amintiri, din peisaje melancolice, din cărți romantice, din cufundări în sine, din mute reculegeri, dintr-o îndîrjită luptă între incoruptibila credință conjugală și valul sentimentului. Măsura acestei iubiri o găsim în întîlnirea de la Muzeul Tiberin. Cortis poate totul, „să iubească și să sufere ca nimeni altul pe lume" [1] și chiar să moară decît să-i facă un rău, chiar să moară „dar nu să uite" [2]. Elena ar vrea să-i spună că el are nevoie „de o iubire deplină, alta decît a ei, „dar cuvîntul îi muri pe buze" [3]. Iubirea lor este atît de înaltă — în ciuda pasiunii răvășitoare — încît Daniele poate s-o sărute pe frunte : „Ea tremura, tremura, nu mai avea nici pic de voință, nici putere, aproape că nu mai înțelegea, nu mai vedea de loc" [4]. Simțurile lor nu sînt străine de această mare pasiune : „El îi apucă mîinile, o privi strîngînd buzele, respirînd cu greutate ca și cum i-ar fi fost frică că îi va fi luată. Ea avu o clipă de ameteală, închise ochii și simțind că-și pierde conștiința, îi dădu încet mîinile la o parte și se retrase în celălalt colț al canapelei" [5]. Totuși sînt destul de puternici, sensibili și nobili ca să poată rezista, pentru a se simți soți nu cu carnea, ci cu inima : „în felul acesta se unesc astrele și planetele,

---

[1] A. Fogazzaro, *Daniele Cortis*, ed. cit., p. 277.
[2] Ibid., p. 277.
[3] Ibid.
[4] Ibid., pp. 278—279.
[5] Ibid., p. 395.

nu cu corpul, ci cu lumina ; în felul acesta se unesc palmierii, nu cu rădăcinile, ci cu vîrfurile" [1].

Jeanne poate să apară la prima vedere drept cea mai frivolă dintre femeile fogazzariene. Îi place să fie curtată, să cocheteze, să se înconjoare de lux şi să ducă o viaţă rafinată şi aleasă. Dar, în fond, ea are constantele celorlalte. Este frumoasă, orgolioasă, sensibilă, dispreţuieşte raporturile sexuale şi poartă în suflet iubirea unică, excepţională, spirituală pentru Piero Maironi. Numai cînd ajunge să înţeleagă că este pe punctul de a-l pierde definitiv se hotărăşte să-l înlănţuie şi cu simţurile, dar tocmai atunci agonia soţiei lui Piero împiedică realizarea acestui lucru. Încă o dată iubirea este reprezentată prin pasiunea care precede actul sexual. Şi în acest caz unitatea dintre suflet şi corp, dintre sentiment şi senzualitate este şi mai evidentă. Ea îi apare pentru prima dată lui Piero în tren : „o tînără doamnă foarte elegantă, cu trăsăturile foarte fine, frumoasă, cu ochi mari, inteligenţi şi dulci" [2], care-şi încrucişează în mai multe rînduri privirile cu ale lui. „Ochii mari ai acelei doamne, pline de noblete în fiecare mişcare a făpturii ei înalte şi fine, în fiecare linie a toaletei ei bogate şi severe, îl făcuseră atunci să tresară cu profunzimea lor imobilă, unde o pasiune întunecată şi o ironie la fel de întunecată alcătuiau o vagă umbră de maturitate voluptuoasă. Şi-i desprinsese pentru prima dată din privirea tînărului. Apoi, cu un gest lent, neglijent, uitîndu-se pe fereastră, îşi deschisese mantoul lung de un verde întunecat, căptuşit cu blană, lăsînd să se întrevadă conturul admirabil al bustului. Figura şi întreaga ei făptură aveau o alură atît de distinsă, chipul ei era atît de serios încît simpla bănuială că acel gest fusese premeditat îi produse lui Maironi plăcerea cea mai răutăcioasă. Ochii aceia frumoşi, încărcaţi de nelinişte, după ce se rotiseră la întîmplare într-o parte şi în alta, se opriseră încă o dată în ai săi, îi transmiseseră în întreaga fiinţă un dureros fior dulce" [3]. După cum se vede, Jeanne cunoaşte în-

[1] Ibid., p. 460.
[2] A. Fogazzaro, *Piccolo mondo moderno*, ed. cit., p. 48.
[3] Ibid., pp. 89—90.

treaga artă a seducerii, dar este pură, „pură din mîndrie, din orgoliu, poate chiar și din dezgust și dintr-un puternic sentiment moral“ [1]. Efectul său asupra lui Piero este acela al „beției unui vis ciudat“ [2], se simte atras „nu de simțurile care tăceau, nu de sufletul care era speriat, ci de un fel de fascinație magnetică“ [3]. În prezența ei el găsește o oază liniștită la adăpost de ispitele cărnii. Jeanne este fină, intelectuală, ironică, sceptică, dar este împinsă să iubească focul concentrat al credinței lui Piero și iubirii pentru el își închină întreaga viață, întreaga sa capacitate de abnegație și de sacrificiu.

În sfîrșit, Leila este Malombra fără suprastructura diabolică, este orgoliul, trufia, atitudinea gravă și rezervată care sînt învinse de iubire și se transformă în umilință, blîndețe, capitulare totală. Se pare, chiar, că spre sfîrșitul vieții Fogazzaro a vrut să vadă împlinită una din iubirile sale. Întîlnirea dintre Leila și Massimo — după ce fata a fugit de acasă ca să-și ajungă din urmă iubirea, fără să-i pese de scandal și de convenințe — este întîlnirea dintre două suflete, este realizarea iubirii eterne: „Buzele ei mute se oferiră. Sărutarea fu ușoară pentru că amîndoi simțeau confuz un fel de respect față de acel ceva august care se împlinea în acea clipă, ceva etern care și-ar fi aflat începutul în acea sărutare“ [4]. Dar și Leila se mișcă în sfera caracteristicilor indicate pînă acum, care sînt, neîndoielnic, caracteristicile ideologiei fogazzariene traduse în psihologie, în atitudini, în medii, în fizionomii. Într-un cuvînt, iubirea fogazzariană este marea iubire romantică: este făcută din suflet și simțuri, dar disprețuiește orice vulgaritate și materialitate, ia naștere într-un mediu cult și rafinat, unește suflete sensibile, înalță personalitatea îndrăgostiților (a bărbatului, îndeosebi) spre nobile și măreți scopuri, se hrănește din gesturi, din amintiri, din sentimente, din mîngîieri vagi. Femeile fogazzariene au o feminitate aleasă, le place să fie frumoase și

[1] Ibid., p. 74.
[2] Ibid., p. 75.
[3] Ibid.
[4] A. Fogazzaro, *Leila*, Milano, Mondadori, 1931, p. 557.

elegante, nu pentru a potoli simţurile, ci dintr-un înnăscut sentiment de eleganţă şi decor, dintr-un gust rafinat care le împinge să iubească tot ce este frumos ; se mişcă într-o sferă mai puţin elevată decît aceea a bărbaţilor — ale căror datorii şi credinţe, adeseori, nu reuşesc să le înţeleagă — dar ştiu să li se dedice cu totul lor ; sînt orgolioase şi umile, nervoase şi liniştitoare, ironice şi sentimentale. Sînt întruchiparea idealului romantic.

De aceea intuiţia lui Trombatore, care descoperă în „vibraţia romantică a sentimentului lui Fogazzaro“ [1] secretul succesului său, ni se pare a fi o fericită intuiţie. Italia nu avusese romantism sau, pentru a fi mai precişi, nu avusese „acea literatură romantică care cînd se înalţă umflîndu-se în valuri furtunoase, cînd găseşte clipe de linişte în trandafiriile nuanţe ale idilei, care se zbate în neliniştitele şi mortalele meandre ale dramei şi ştie totodată să găsească un echilibru în adierile măreţe ale sublimului“ [2]. Fogazzaro se pune în poziţia celui „care a dat glas exigenţei romantice, care era încă prezentă în sufletul burgheziei italiene“ [3]. De aici gustul său sincer pentru situaţiile dramatice, iubirile sale, personajele sale feminine, ciocnirile dintre ideal şi real, dintre credinţă şi scepticism, dintre datorie şi plăcere, dintre bine şi rău, felul său de a construi romanele de care ne-am ocupat îndelung.

*

Din analiza făcută pînă aici se poate deduce că ideile critice, cu adevărat iluminante în ceea ce priveşte opera fogazzariană, sînt, în esenţă, două : cea care plasează ideologia sa în sfera mişcării liberal-catolice şi cea care plasează poetica sa în sfera unui romantism întîrziat. Amîndouă aceste intuiţii tind să sublinieze caracteristica ce mi se pare că se impune cu claritate în urma analizei noastre : că întreaga operă a lui Fogazzaro este greşită ca ton faţă

[1] G. Trombatore, *Il successo di Fogazzaro*, ed. cit., p. 451.
[2] Ibid., p. 452.
[3] Ibid., p. 453.

de timpul în care se realizează și astfel, depășită de lucruri și iremediabil întîrziată, devine incapabilă de o *cunoaștere* autentică. Dacă supraomul apărea veleitar, sfîntul ne apare anacronic. Și dacă privim cu atenție, gradul de neverosimil, de abstract, de excesiv pe care-l găsim în romanele fogazzariene derivă tocmai din acest dezacord. *Daniele Cortis* este un roman greșit nu numai pentru că pune, în mod intelectualist, contrastul dintre datorie și iubire : ci pentru că acea datorie (idealurile politice pentru care vrea să lupte Daniele) apare nebuloasă și inconsistentă, fără nici o realitate în sufletul modern și, prin urmare, sacrificiul iubirii devine inuman și ireal. *Il Santo* este un roman greșit nu atît pentru faptul că Fogazzaro n-ar fi simțit cu sinceritate acele probleme și n-ar fi crezut cu adevărat în acele idei, ci pentru că idealurile de reformă pentru care Benedetto își părăsește viața lipsită de griji și bogățiile, devenind pustnic, iar apoi predicator și luptător, nu sînt, *istoricește,* reale. *Malombra* și *Il mistero del poeta* sînt absurde pentru că simțirea aceea diabolică și întîlnirea aceea supranaturală de suflete aveau un adevăr al lor, istoric și psihologic, înainte cu cincizeci de ani, într-o civilizație diferită și într-o perioadă de acalmie istorică și sentimentală cu totul depășită : la sfîrșitul secolului XIX ele ne apar cu totul lipsite de autenticitate.

Acest dezacord explică succesul lui Fogazzaro în mediile burgheze și mic-burgheze, în medii care sînt întotdeauna în întîrziere față de problemele reale, conservatoare prin natura lor și avînd tendința să evadeze din strînsorile realității și ale contemporaneității. Dar explică și faptul pentru care Fogazzaro a fost cu totul dat uitării în secolul XX. Pentru că are o dublă culpă : de a fi anacronic, și de a fi astfel, deși atinsese cîteva probleme ce se ridicau în fața conștiințelor. Nu poate fi trecut cu vederea faptul că sfîntul, cu ideologia lui liberal-catolică și cu sensibilitatea lui romantică întîrziată, nu spune nimic nici pentru fermenții înnoitori care agitau (și continuă să agite) catolicismul, nici pentru impulsurile mistice și pentru nevoile religioase care formează o bună parte din civilizația contemporană, chiar și dincolo de orice religie. Acești fermenți și aceste impulsuri nu pot fi

recunoscute în opera lui Fogazzaro. De aici profilul deosebit de închis, onctuos şi antipatic al acestui scriitor ce pare condamnat de însăşi poetica sa la o sterilitate ce nu poate fi depăşită. Cu toate acestea tocmai acest dezacord e în măsură să ne explice cum dintr-o poetică, ce condamnă la sterilitate artistică întreaga operă fogazzariană, poate, totuşi, rezulta un roman reuşit în ansamblul lui, *Piccolo mondo antico*. Într-adevăr, puneţi în locul realităţii memoria, în locul lumii care vă înconjoară lumea strămoşilor voştri, în locul lumii moderne lumea de altădată, şi această poetică îşi regăseşte perfect tonul, ba vă dă chiar posibilitatea de a dispune de o reprezentare artistică completă. Elanurile romantice ale lui Franco, patriotismul şi credinţa sa sînt perfect adevărate în cadrul civilizaţiei şi al problematicii generaţiei risorgimentale, şi la fel de adevărate sînt personajele patriarhale din acea lume, tenebroasele chestiuni ereditare, contrastul ideal dintre Franco şi Luisa, sfîrşitul patetic al lui Ombretta, liniştita onestitate şi bunătate a unchiului. Este inutil, poate, să insistăm asupra acestui roman atît de studiat şi apreciat. De altfel, Croce întrevăzuse cum tocmai faptul că au fost respinse în trecut conferea un caracter poetic acestor elemente care, în alte romane, apăreau abstracte şi superflue : „Se simte cum în autor au lucrat primele impresii şi amintirile copilăriei şi adolescenţei, luminate de experienţa pe care numai vîrsta adultă le aduce din tainiţele sufletelor şi din frămîntările lăuntrice religioase şi morale... Amestecul de înalt şi de umil, de gingaş şi de comic este întru totul reuşit, utilizarea dialectului nu supără şi nici nu distonează ca în alte romane mai acordate şi mai pretenţioase din punct de vedere pasional, ci se prezintă cu totul şi cu totul firesc. *Este limbajul vieţii calme şi somnolente al acelei generaţii*, al acelei lumi de ţară, care îşi petrecea o bună parte a timpului jucînd taroc şi pescuind cu undiţa“ [1]. Pe noi ne interesează să subliniem cum nici geneza lui *Piccolo mondo antico* nu poate fi explicată fără ideologia şi poetica lui Fogazzaro, ci, dimpotrivă, cum acea problematică religioasă şi politică, acea vibraţie romantică, necesitatea unor medii şi peisaje de-

[1] B. Croce, *A. Fogazzaro*, ed. cit., p. 139.

terminate, contrastul dintre personajele sale elevate şi idealizate şi lumea comică şi realistă, amestecul lingvistic special, care dăduseră greş în acţiunea de cunoaştere a realităţii italiene din ultimii douăzeci de ani ai secolului, devin pe deplin funcţionale pentru reprezentarea nostalgică a lumii şi a civilizaţiei risorgimentale. E limpede aşadar că, în ciuda succesului de public, Fogazzaro, spre deosebire de D'Annunzio şi de Pascoli, priveşte îndărăt, spre secolul XIX şi nu înainte, spre secolul XX, şi că, în ciuda valorii artistice a celui mai bun roman al său, el rămîne un scriitor care se vede tot mai mult redus la adevăratele şi foarte limitatele lui dimensiuni.

CONȘTIINȚA CRIZEI

ÎN 1908 Pirandello a publicat eseul intitulat *L'Umorismo* [1], o scriere dezvoltată discursiv și inegal, direct legată de problemele gustului și al felului său deosebit de a concepe și realiza opera poetică. Au fost unii care l-au luat drept un eseu filozofic cu valoare de definire generală a artei sau al unui aspect al acesteia (arta umoristă), dar e limpede că au săvîrșit o confuzie grosolană. *L'Umorismo* este, fără doar și poate, sistematizarea poeticii personale a autorului. Stă mărturie în acest sens modul singular în care, după ce a tăgăduit că ar fi vorba de un fenomen exclusiv modern, exclusiv nordic și străin de țara noastră, și după ce a examinat raporturile sale cu retorica și prezența sa în poezia cavalerească, ajunge, în capitolul final, să definească această formă de artă. Caracteristica ei ar fi *sentimentul contrariului*. „De obicei, în artist, în momentul concepției reflecția se ascunde, rămîne, ca să zicem așa, invizibilă : ea este pentru el un fel de formă a sentimentului. Pe măsură ce opera se face, ea o critică, nu analizînd-o cu răceală, cum ar face-o judecata lipsită de pasiune, ci dintr-o dată, grație impresiei pe care o primește. [2] În opera umoristă, în schimb, „reflecția nu se ascunde, nu rămîne invizibilă, nu rămîne, cu alte cuvinte, un fel de formă a sentimentului, un fel de oglindă în care sentimentul se contemplă, ci i se postează în față,

---

[1] L. Pirandello, *L'Umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908. Este dedicat „Răposatului Mattia Pascal, bibliotecar". Acum se găsește în volumul L. Pirandello, *Saggi*, sub îngrijirea lui M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1939.

[2] Cf. *L'Umorismo*, ed. cit., p. 148, citățm după ediția întîi, cea din 1908.

ca un judecător ; îl analizează fără patimă, îi descompune imaginea, iar din această analiză, din această descompunere apare și începe să respire un alt sentiment, cel care s-ar putea numi, și pe care eu îl numesc așa, *sentimentul contrariului*" [1]. Din această cauză s-ar putea spune că, în concepția umoristă, reflecția este întocmai ca o oglindă, „dar de apă înghețată, în care flacăra sentimentului nu numai că se răsfrînge, ci se cufundă și se stinge ; sfîrîitul apei este rîsul pe care-l stîrnește umoristul, iar aburul pe care-l exală este fantezia, adeseori un pic fumegîndă, a operei umoristice" [2]. În sfîrșit, „din punct de vedere estetic și psihologic, umorismul poate fi considerat drept un fenomen de dedublare în actul concepției : pilastru bifront purtînd în vîrf chipul unui zeu care rîde cu o față de plînsul feței opuse" [3].

După cum se vede, ne găsim mai degrabă în fața unei determinări prin imagini a unei stări sufletești decît în fața unei definiții de concepție privind un aspect al artei : starea sufletească a unui om care se află „tot timpul în afara tonului", care este „în același timp vioară și contrabas", a unui om în care fiecare gînd se însoțește cu contrariul său, a unui om care „nu se poate lăsa în voia unor sentimente, fără a depista, de îndată, că înlăuntrul lui e ceva ce se strîmbă la el și îl tulbură, îl deconcertează, îl supără" [4]. Ne convingem tot mai mult că despre acest lucru e vorba, de determinarea unei stări sufletești, atunci cînd Pirandello trece la examinarea materiei descompuse de activitatea reflecției și la felul în care se exercită această dedublare. El elaborează atunci o listă de teme pirandelliene și le propune drept teme exemplare, drept consecințe inevitabile și universale ale descompunerii umoristice. Iată cîteva.

Iluzia face în așa fel ca noi să ne vedem nu cum sîntem, ci așa cum am vrea să fim. Umoristul descoperă jocul și rîde de el cu compătimire. Iluzia ar avea pretenția să ne prezinte convențiile sociale ca fiind inspirate de sentimente

[1] Ibid., p. 149.
[2] Ibid., p. 155.
[3] Ibid.
[4] Ibid., p. 159.

autentice, pe cîtă vreme ele sînt „consideraţii de calcul, în care moralitatea este aproape întotdeauna sacrificată“ [1]. Umoristul descompune iluzia şi descoperă jocul. Ipocrizia se află la baza vieţii sociale pentru că este mai uşor, printr-o minciună comună, să împaci tendinţe care se bat cap în cap. Umoristul smulge masca de pe faţa ipocriziei şi îi arată adevăratul chip. Cu cît sîntem mai slabi cu atît simţim mai mult nevoia de a-i înşela pe alţii simulînd forţa, onestitatea şi aşa mai departe. Umorismul dezvăluie această înşelăciune. Aşa cum mintim în viaţa socială, înfăţişîndu-ne altfel de cum sîntem, ne mintim şi pe noi înşine, dedublîndu-ne, multiplicîndu-ne, căutînd să fugim de o analiză aprofundată a diverselor aspecte ale personalităţii noastre. Umorismul săvîrşeşte această analiză. Logica cea mai riguroasă în aparenţă slujeşte, adeseori, să mascheze un impuls afectiv sau un sentiment interesat. Umorismul descompune mecanismul acestui raţionament şi îi determină adevărata origine. Din noi înşine nu cunoaştem decît o mică parte, dar există gînduri, sentimente şi impresii, şterse sau stinse în conştiinţa noastră prezentă, care totuşi durează şi pot fi trezite pe neaşteptate la viaţă. Cum poate să fie *unul* sufletul nostru „dacă pasiune şi raţiune, instinct şi voinţă, tendinţă şi idealitate constituie, într-un anume fel, tot atîtea sisteme distincte şi nobile, încît individul, trăindu-l cînd pe unul cînd pe altul, cînd un compromis între două sau mai multe orientări psihice, apare ca şi cînd ar exista într-adevăr în el mai multe suflete diferite şi chiar opuse, mai multe personalităţi opuse ?“ [2] Umorismul descompune diversele momente ale personalităţii noastre şi îi surprinde contradicţiile. Pentru umorist cauzele întîmplărilor din viaţă nu sînt niciodată atît de logice pe cît se crede de obicei : „viaţa nudă, materia fără ordine aparentă, plină de contradicţii, i se pare umoristului foarte îndepărtată de mecanismul ideal al concepţiilor artistice comune în care, în mod vizibil, toate elementele

[1] Ibid., p. 170.

[2] Ibid., pp. 174—175 ; fragmentul însă nu-i aparţine lui Pirandello, pentru că el însuşi îl reia, citîndu-l, dintr-o carte a lui Marchesini, *Le finzioni dell'anima*, Bari, Laterza, 1905.

se susțin reciproc și cooperează reciproc" [1]. Viața este un flux continuu, noi ne fixăm întotdeauna într-o formă care contrazice acest flux. *Ne vedem trăind.* „Pentru că prima rădăcină a răului nostru se află tocmai în acest sentiment pe care îl avem despre viață. Copacul trăiește și nu o simte: pentru că el este și pămîntul, soarele, aerul, lumina, vîntul, ploaia. Omul, în schimb, de cînd s-a născut a avut parte de acest trist privilegiu de a se simți trăind, cu frumoasa iluzie care rezultă de aici: de a lua, cu alte cuvinte, drept o realitate din afara sa sentimentul acesta lăuntric, schimbător și divers pe care îl are despre viață" [2]. Și în acest caz umoristul surprinde contradicția și dezvăluie iluzia prin care orice individ se simte în centrul realității. „Unul din cei mai mari umoriști a fost, fără s-o știe, Copernic." [3]

Motive insuficient explicate, avem impresia, ale unei lumi poetice, aspecte, cum spuneam, ale unei stări sufletești, cărora, cu mulți ani după aceea, Tilgher avea să le dea o sistematizare filozofică, transformîndu-le în categorii ale unei concepții organice despre lume [4] și creind echivocul „filozofiei" pirandelliene [5]. Pirandello, în schimb, tăgăduia ori de cîte ori avea prilejul că ar avea o „filozofie" și se opunea acelora care voiau să întrezărească în nuvelele sau în dramele sale demonstrația unei teze: „Urăsc arta simbolică", scria în prefața la *Sei personaggi,* „în care reprezentarea pierde orice mișcare spontană pentru a deveni mecanism, alegorie, efort zadarnic și răstălmăcit, pentru că însuși faptul de a da sens alegoric unei reprezentări lasă să se vadă limpede că aceasta e luată drept o legendă care nu are în sine nimic adevărat, nici fantastic, nici efectiv și că este făcută pentru a demonstra un adevăr moral oarecare" [6]. După ce

---

[1] Ibid., p. 185.
[2] Ibid., p. 180.
[3] Ibid., p. 182.
[4] A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo,* Roma, Libreria di scienze e lettere, 1928 (a treia ediție).
[5] O polemică destul de eficace împotriva acestei deformări tilgheriene a lui Pirandello poate fi găsită într-un eseu recent al lui L. Ferrante, *Pirandello,* Milano, Parenti, 1958.
[6] Cf. L. Pirandello, *Maschere nude,* Milano, Mondadori, 1955, vol. I, pp. 14—15.

l-a citit pentru prima dată pe Shaw, a făcut următoarea observaţie : „Dar Shaw e un cerebral ! Cum Dumnezeu poate gîndi cineva că seamănă cu el !" [1]

„Filozofia" lui Pirandello, după cum ar trebui să fie limpede în urma expunerii concepţiei sale despre umorism, trebuie redusă la tendinţa pe care o are poetica pirandelliană de a aduce elementul critic şi reflexiv în însăşi inima creaţiei artistice. Nu este vorba, prin urmare, nici măcar de o pasiune filozofică identificată cu *conţinutul* operei de artă, în aşa fel încît asupra ei să se exercite transfigurarea fantastică, după cum părea să creadă Gobetti, cînd îl definea pe Pirandello drept un „poet al dialecticii" [2], şi chiar Gramsci, cînd atribuia „caracterelor de excepţie" ale teatrului pirandellian misiunea de a fi o întruchipare a tematicii sale filozofice [3]. Este vorba, pur şi simplu, de o artă construită pe un *gust* particular sau, dacă preferaţi, pe o atitudine ideatică particulară, cu alte cuvinte pe „o critică fantastică", pe o activitate intelectuală specială de descompunere a sentimentului care nu contrastează cu spontaneitatea operei de artă. Pirandello era conştient că arta nu poate fi compoziţie exterioară, prin adiţionarea unor elemente ale căror raporturi nu au fost studiate. „Pe scurt, o operă de artă există în măsura în care este ingenuă, ea nu poate fi rezultatul unei reflecţii conştiente." [4] Totuşi, această atitudine particulară, această critică fantastică, deşi nu se opune spontaneităţii, ba are chiar „toate caracterele *ingenuităţii* sau nativităţii spontane" [5], impune sentimentului o cedare de un anumit fel, în timp ce de obicei, în arta pirandelliană, sentimentul inspirator suscită „totalitatea imaginilor în acord cu el", „prin reflecţia introdusă în germenele sentimentului, ca o ispită malignă,

[1] Cf. S. Landi, *Pirandello intimo*, în *Comoedia*, martie 1922.
[2] Cf. P. Gobetti, *Pirandello*, în *Opera critica*, Torino, Edizioni del Baretti, 1927, p. 68. Acelaşi echivoc poate fi întîlnit în comparaţia cu Lucreţiu şi cu Dante (ibid., p. 80).
[3] Cf. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, p. 47.
[4] Cf. *L'Umorismo*, ed. cit., p. 157
[5] Ibid., p. 157.

trezind idei și imagini opuse"[1]. Nu va fi greu să regăsim acest *gust* al său în întîmplările și în personajele nuvelelor și romanelor.

*

La puțin timp după *L'Umorismo*, Pirandello scrie *I vecchi e i giovani*, romanul său de angajament major[2]. Romanul, după cum se știe, își plasează acțiunea în Sicilia și la Roma, în perioada răscoalelor fasciilor siciliene și a scandalului Băncii romane; vrea să fie, în mod manifest, o mare frescă istorică și conține o bogată problematică socială. Prin urmare, la prima vedere poate părea cu totul antitetic eseului teoretic, o întoarcere a lui Pirandello la originile lui naturaliste și, în mod deosebit, la De Roberto. Faptul ar fi destul de ciudat pentru că *I vecchi e i giovani* este scris la apogeul a douăzeci de ani de carieră literară, după poezii, multe nuvele și alte romane, printre care acela ce a reprezentat primul succes european al său, *Il fu Mattia Pascal*. Este scris atunci cînd Pirandello, cel puțin de cincisprezece ani, își dizolvase și depășise naturalismul și era în plină maturitate, cînd își elaborase complet, inclusiv pe plan teoretic, poetica și se afla în pragul trecerii către forma de artă care îl va face celebru, teatrul. În consecință, apare legitimă bănuiala că romanul și tratatul se află în legătură unul cu celălalt și că tematica unuia ajută la integrarea și, uneori, la explicarea celuilalt. În realitate, unui critic atent nu-i va fi greu să-și dea seama că narațiunea romanului curge între malurile tipice ale lumii pirandelliene, numai că de astă dată nu se limitează să cuprindă cazuri și conștiințe individuale, ci întreaga dramă a istoriei noastre mai recente, indicîndu-ne, în acest fel, un filon de interese și de probleme care constituie, probabil, un fundal și reprezintă una din rădăcinile travaliului pirandellian.

Din roman răzbate conștiința acută a trei falimente colective: cel al Risorgimentului, ca mișcare generală de reîn-

[1] Ibid.
[2] L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1941.

noire a ţării, cel al unităţii, ca instrument de eliberare şi dezvoltare a zonelor celor mai înapoiate, mai cu seamă din Sicilia şi din Italia meridională, cel al socialismului care ar fi putut să însemne reluarea mişcării risorgimentale, şi, în schimb, se împotmolise în mlaştina uşurinţei iresponsabile a conducătorilor şi a ignoranţei şi înapoierii maselor. În acelaşi timp, răzbate istoria falimentelor individuale: al celor bătrîni care nu au ştiut să treacă de la idealuri la realitate şi care sînt responsabili de scandaluri, de corupţie şi proastă guvernare, al celor tineri ce simt că se sufocă într-o societate care s-a cristalizat şi care nu îngăduie acţiunea transformatoare şi, prin urmare, libera exprimare a personalităţii.

Trebuie să observăm de la bun început, dacă vrem să avem o viziune exactă a importanţei reale a poziţiei pirandelliene, că acest mod de confruntare cu istoria contemporană nu coincide cu conştiinţa pe care o aveau atunci despre situaţie opinia publică, păturile conducătoare şi chiar grupurile cele mai avansate ale intelectualităţii. E adevărat, însă, că anii la care se referă romanul sînt cei ai scandalurilor şi ai mişcărilor siciliene, anii 1893 şi 1894, dar e la fel de adevărat că această carte a fost scrisă la sfîrşitul unui deceniu pe care unii l-au definit *fericit*, tocmai datorită elementelor de progres şi de reînnoire care s-au manifestat atunci.

Am indicat în capitolele precedente care sînt elementele contradictorii ale situaţiei şi cum puteau ele să dea naştere acelei satisfacţii de suprafaţă şi optimismului Italiei oficiale giolittiene, care oferea opiniei publice un tablou idilic al epocii punînd în lumină echilibrul la care se ajunsese, înfrîngerea veleităţilor reacţionare, pe de o parte, şi a celor socialiste, pe de alta, victoria metodei liberale obţinută de politica lui Giolitti, creşterea veniturilor bugetare, activa legislaţie socială, marile lucrări publice, naţionalizarea căilor ferate, felul abil şi prudent în care a fost dus războiul cu Libia. Dar am văzut, de asemenea, cum din aceleaşi elemente putea lua naştere şi neliniştea noilor generaţii nemulţumite din cauza meschinăriilor care se întîlneau la tot pasul, din cauza lipsei de măreţie, a senzaţiei de neputinţă, a foarte gravelor probleme rămase nerezolvate. De aici opoziţia naţionalistă, sub diversele ei forme, opoziţia catolică, opoziţia

radicală. De aici și polemica meridionalistă, motivul Sudului trădat, care reprezintă, fără îndoială, unul din elementele caracteristice ale bătăliei de idei și ale orientărilor conștiințelor din acea perioadă [1].

În realitate ideii că Sudul ar fi un pămînt barbar ce trebuie civilizat cu mijloacele tipice ale puterilor coloniale (idee destul de răspîndită în sferele conducătoare ale Septentrionului, care l-a împins pe generalul Govone să declare în Parlament: „Sicilia nu a ieșit încă din ciclul pe care-l parcurg toate națiunile pentru a trece de la barbarie la civilizație") [2], i se opunea tot mai mult, în acei ani, conștiința nedreptăților îndurate de Sud în perioada de după unire și a jafului în adevăratul înțeles al cuvîntului la care fusese supus. Formula lui Giustino Fortunato — oricare ar fi fost sacrificiul pe care-l făcea Sudul, „el era răsplătit cu vîrf și îndesat de intrarea în lumea civilizației" — era respinsă, încercîndu-se, în schimb, să se calculeze entitatea reală a acelui sacrificiu și a acelui preț. Ancheta privată a lui Franchetti și Sonnino o ridiculizase pe cea parlamentară oficială, redactată de Bonfadini cu scopul de a tăgădui existența unei *chestiuni sociale* în Mezzogiorno, iar studiile lui Nitti [3] tindeau să demonstreze că situația deosebit de favorabilă a Su-

---

[1] Literatura privitoare la problema meridională este imensă. Pentru orientare cf. S. F. Romano, *Storia della questione meridionale*, Palermo, Pantea, 1945; și acum *Antologia della questione meridionale* de B. Caizzi, Milano, Comunità, 1955. Pentru o bibliografie mai amplă, chiar dacă nu e pusă la zi, cf. G. Arias, *La questione meridionale*, Bologna, Zanichelli, 1929. Dar cf. mai cu seamă A. Gramsci, *La questione meridionale*, Roma, Rinascita, 1951, și G. Salvemini, *Scritti sulla questione meridionale* (1896—1955), Torino, Einaudi, 1955.

[2] S. F. Romano, op. cit., p. 17. Cf. în legătură cu aceasta cele scrise de Gramsci: „E cunoscut ce fel de ideologie a fost răspîndită sub cele mai diverse și subtile forme de propagandiștii burgheziei în rîndurile maselor din Nord: Mezzogiorno este ghiuleaua de plumb care se pune în calea unor mai rapide progrese ale dezvoltării civile din Italia; din punct de vedere biologic, meridionalii sînt ființe inferioare, semibarbari sau de-a dreptul barbari, printr-un destin al naturii; dacă Mezzogiorno este înapoiat, vina nu este a sistemului capitalist sau a oricărei alte cauze istorice, ci a naturii care i-a făcut pe meridionali trîndavi, incapabili, criminali, barbari" (*La questione meridionale*, ed. cit., pp. 13—14).

[3] Cf. primele două volume ale operelor lui Nitti, recent publicate de editorul Laterza (Bari, 1958).

dului în momentul unirii (întinse domenii ale statului, mare bogăţie monetară, credit public foarte solid) nu a slujit drept bază pentru o dezvoltare economică ulterioară a acelor regiuni, ci a fost utilizată numai pentru o impunătoare transmigrare de bogăţie de la Sud către Nord. De aceea în Mezzogiorno contrastul dintre generaţia risorgimentală, cu alte cuvinte „clasa politică ideologiceşte democratică şi fanatic unitară care, în general, se arătase străină de chestiunile economice concrete", şi generaţia următoare, „care îşi hrănea mintea cu studii economice şi financiare, iar sufletul cu aspiraţii către un progres material, printr-o acţiune aptă să depăşească distanţele care se interpuneau între condiţiile reale din Mezzogiorno şi aspiraţiile lor" [1], căpăta un caracter deosebit de net şi de polemic.

La fel de caracteristică în acea perioadă este trecerea opiniei publice de la o simpatie destul de evidentă faţă de mişcarea socialistă la atitudini cu totul diferite. Păturile intelectuale italiene, după primii ani ai experienţei giolittiene, au trecut de la idealurile de umanitate, de dreptate şi de libertate, de la avîntul către reforme mai îndrăzneţe, de la înţelegerea arătată nevoilor şi mizeriei claselor celor mai umile, la polemica antimuncitorească, la exaltarea revanşei burgheze, la idealul forţei şi al prestigiului naţiunii, la spiritul de expansiune, la apărarea ordinii constituite şi la visul unor mari aventuri războinice.

*

Poziţia lui Pirandello în *I vecchi e i giovani* se diferenţiază atît de optimismul oficial, cît şi de neliniştea şi insatisfacţia noilor generaţii. Cu acestea îi sînt comune motivele Risorgimentului şi ale unităţii trădate şi decepţia provocată de socialism, dar el nu împărtăşeşte tonul lor înflăcărat, activismul frenetic şi, în cazul celor mai buni dintre ei, tensiunea intelectuală şi pornirea ideală. Falimentul acestor trei mituri lasă în el un gol fără speranţă : reprezentarea prezen-

[1] S. F. Romano, op. cit., p. 49.

tului este întunecată și amară, fără lumină ideală, fără posibilitate de salvare. Nu întîmplător scriitorul cu care Pirandello declară că se simte cel mai înrudit, încît îl pune deasupra tuturor, pe același plan cu Machiavelli, este autorul lui Don Quijote. Iar pentru el Don Quijote este însăși Miguel Cervantes de Saavedra care învățase pe pielea lui zădărnicia visului de glorie, deșertăciunea nobilelor idealuri: „Ei bine, tocmai acest lucru îl învățase pe pielea sa don Miguel Cervantes de Saavedra. Cum fusese el răsplătit pentru eroismul său, pentru rănile de archebuză pe care le căpătase și pentru pierderea mîinii în bătălia de la Lepanto, pentru cei cinci ani de sclavie din Alger, pentru vitejia de care a dat dovadă la asaltul Terceirei, pentru noblețea sufletească, pentru măreția talentului, pentru modestia răbdătoare, ce soartă avuseseră visele sale generoase, care îl împinseseră să lupte pe cîmpurile de bătălie și să scrie pagini nemuritoare? ce soartă au avut iluziile sale luminoase? Îmbrăcase armura de cavaler ca Don Quijote al său, luptase înfruntînd dușmani și riscuri de tot felul pentru cauze drepte și sfinte, se hrănise tot timpul cu ideile cele mai înalte și mai nobile, și care i-a fost răsplata? După ce și-a cheltuit viața în chipul cel mai mizerabil în meserii nedemne de el; mai întîi excomunicat, apoi împuternicit pentru aprovizionarea armatei în Andaluzia; apoi ca încasator de dări, escrocat, nu e el cel care ajunge la închisoare? Și unde e această închisoare? Este chiar acolo, în La Mancha! Într-o carceră întunecoasă și insalubră din La Mancha se naște *Don Quijote*. Dar adevăratul Don Quijote se născuse cu mult mai înainte: la Alcalà de Henàres, în 1547. Nu se recunoscuse încă, nu se văzuse încă bine, crezuse că luptă cu giganții și că are pe cap coiful lui Mambrino. Aici, în murdara carceră din La Mancha, el se recunoaște, reușește, în sfîrșit, *să se vadă;* își dă seama că giganții erau mori de vînt, iar coiful lui Mambrino un mizerabil lighean de bărbier. Se vede și rîde de sine însuși. Rîd toate durerile sale. Ah, nebunule, nebunule, nebunule ce ești! Pe foc cu toate cărțile despre cavaleri" [1].

[1] Cf. *L'Umorismo*, ed. cit., pp. 117—118.

Fapt e că Pirandello se recunoştea în acel personaj şi-i forţa, poate, interpretarea pentru a-l face cît mai apropiat de fizionomia sa. Firea sa îl împingea să exagereze şi să facă şi mai dramatice contrastele dintre ideal şi real. Nu ştim cît poate fi de justă formula bontempelliană care numea *candoare* această caracteristică a personalităţii lui Pirandello.[1] Dar este cert că biografia scriitorului prezintă numeroase episoade în care se manifestă incapacitatea sa de a se adapta la convenienţe, la minciunile mărunte ale vieţii sociale, la judecăţile vulgare, la morala convenţională. Nu el a fost acela care şi-a pierdut pentru totdeauna credinţa din cauza unei mici şi nevinovate viclenii a parohului, care a fost bine intenţionat şi a vrut să-i răsplătească zelul?[2] Nu el a avut curajul să se ducă la o întîlnire pe care tatăl său o avea cu amanta sa şi s-o scuipe în faţă pe aceasta din urmă?[3] Nu el şi-a păstrat ani mulţi cuvîntul dat unei fete — cînd era încă elev de liceu — şi, pentru a-i rămîne credincios, era dispus să renunţe la aspiraţiile sale literare?[4] Dar, mai cu seamă, comparaţia cu autorul lui Don Quijote devine şi mai potrivită dacă ne gîndim la episodul cel mai dramatic din viaţa lui Pirandello, la neaşteptatul dezastru financiar al tatălui care a înghiţit tot ce aveau, inclusiv dota soţiei, provocînd dezechilibrul mintal al bietei femei şi, din acea clipă, a făcut din ea un temnicer şi călău al soţului.

Don Quijote şi Sancho Panza sînt, totodată, şi cele două generaţii care s-au succedat în frămîntata trecere de la mişcarea risorgimentală la Italia lui Crispi, De Pretis şi Giolitti. Experienţa istorică trăită direct de familia Pirandello (familie de garibaldieni atît dinspre tată cît şi dinspre mamă), experienţa istorică în care sensibilitatea şi dezamăgirile individuale ale lui Luigi introduceau elemente de dramatizare şi

---

[1] M. Bontempelli, *Pirandello o del candore*, discurs comemorativ pronunţat la 17 ianuarie 1937 la Reale Accademia d'Italia, acum în *Sette discorsi*, Milano, Bompiani, 1942.

[2] Cf. G. V. Nardelli, *L'Uomo segreto*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 49—50, şi nuvela *La Madonnina*. Cf. L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1939, vol. I, pp. 706—713. (Prima ediţie 1937, ultima 1958. Citez, pentru că mi-e la îndemînă, din ediţia a cincea.)

[3] Ibid., pp. 73—74, şi în nuvela *Ritorno* (ibid., pp. 1137—1142).

[4] Ibid., pp. 88—89.

de ascuțire a contrastelor, dar care, cu toate acestea — după cum am văzut — rămînea o dramă obiectivă a societății italiene din acea perioadă. Motivul falimentului mișcării risorgimentale, al „bancrutei patriotismului", revine cu insistență în opera lui Pirandello în anii hotărîtori ai dezvoltării sale între 1900 și 1910. Acum este reprezentată soarta mizeră rezervată patrioților care luptaseră alături de Garibaldi în timp ce alții își vedeau de afacerile lor, puneau mîna pe posturi, acumulau bogății, patrioți care atunci cînd se întorceau simțeau că le e greu să ia din nou parte la viața civilă. [1] Acum apare dezolanta senzație de izolare și de inutilitate a vechilor garibaldieni, puși într-un colț ca piese de muzeu, de pe care trebuia scuturat praful numai la zile mari, la sărbătorile patriotice : „Așezat acolo, zi de zi, aștepta să fie chemat de cîte unul pentru cine știe ce comision ; așteptînd, mîncat de muște și de plictiseală, adormea. Nu lua niciodată nimic în cafeneaua unde își făcea veacul, nici măcar un pahar de apă cu un strop de lichior de anason ; dar patronul îl suporta pentru că adeseori mușteriii se distrau cu el făcîndu-l să vorbească de Calatafimi, de intrarea lui Garibaldi în Palermo, de Milazzo, de Volturno. Sciaramè vorbea cu durere și cu tristețe, dînd din cap și clipind din ochii săi pleșuvi. Evoca episoadele mișcătoare, morții, răniții, fără nici o exaltare și fără să se laude vreodată. Încît, la sfîrșit, cei care îl împinseseră să vorbească pentru a se distra, rămîneau cuprinși de tristețe, întrebîndu-se cum se întîmplase că ardoarea acelui bătrînel se stinsese în mizeria tristilor ani de supraviețuire" [2]. Sau există legenda nebuloasă, păstrată de închipuirea populară, a lui Carobardo care deschide închisorile din toate localitățile și-i pune în libertate pe cei mai înrăiți asasini [3], sau degradarea bătrînului garibaldin Geremia, „întors din bătăliile glorioase, scăpat cu viață la Villa Glori și — cu umilință — mort de foame", constrîns să devină instrument al cețoaselor urzeli ale lui Bonaventura Camposoldani [4]. Sau, în sfîrșit, este amintirea nostalgică a bătrînului profesor de

[1] Cf. nuvela *Lontano* (L. Pirandello, *Novelle*, ed. cit., pp. 731—772).
[2] Cf. nuvela *Le medaglie* (ibid., pp. 686—705).
[3] Cf. nuvela *L'altro figlio*, (ibid., pp. 855—873).
[4] Cf. nuvela *Il guardaroba dell'eloquenza* (ibid., v. II, pp. 381—401).

muzică exilat în 1849, care se întoarce după şaizeci de ani la Roma, o găseşte schimbată şi constată că muzica noastră, muzica aceea bună, legată de mişcarea de independenţă, nu se mai bucură de respectul cuvenit [1]. Risorgimentul este acum un ideal îndepărtat căruia i se opune o realitate foarte tristă şi foarte dură. În numele cui, se întreabă Caterina Laurentano în *I vecchi e i giovani,* vine fiul ei Roberto să ceară sufragiile consătenilor săi ? „Poate că în numele a tot ceea ce a făcut cînd era un tinerel, în numele tatălui mort, al sacrificiilor şi al idealurilor pentru care au fost făcute acele sacrificii şi s-a suferit atîta ? E de rîs !" Şi reia : „De rîs ! de rîs !... Ştiţi bine şi dumneavoastră cum au fost traduse în practică acele idealuri pentru poporul sicilian ! Ce a avut el de aici ? Cum a fost tratat ? Oprimat, supus tuturor samavolniciilor, lăsat în voia soartei, înjosit ! Idealurile de la '48 şi de la '60 ? Dar aici toţi bătrînii strigă : *Mai bine era înainte ! Mai bine era înainte !* Şi strig şi eu laolaltă cu ei, eu, Caterina Laurentano, văduva lui Stefano Auriti !... Da, fiule, pentru că înainte cel puţin aveam o speranţă, cea care ne-a ţinut în picioare în mijlocul tuturor tribulaţiilor pe care tu le ştii şi nu le ştii, aici la Torino... Acum nimeni nu vrea să mai ştie de aşa ceva, crede-mă. Prea scump au fost plătite acele idealuri ; întoarce-te la Roma ! Nu vreau, nu pot să admit că ai venit aici în numele acelui Guvern care e la cîrmă. Tu n-ai furat, fiule, tu n-ai fost părtaş la toate nedreptăţile şi josniciile care au loc aici, oblăduite de prefecţi şi de deputaţi, n-ai favorizat samavolnicia camarilelor locale care infectează aerul oraşelor noastre aşa cum infectează malaria cîmpiile noastre ! Şi atunci pentru ce ? ce titluri ai ca să fii ales ? cine te susţine ? cine te vrea ?" [2]

Falimentul generaţiei risorgimentale este foarte limpede în conştiinţa Caterinei Laurentano. [3] Îl înregistrează aproape fizic în falimentul fiului, în propria ei mizerie, în distrugerea la care vede că e supusă Sicilia : „Şi în ce ruină se afla acum

---

[1] Cf. nuvela *Musica vecchia* (ibid., pp. 1294—1306).

[2] *Tutti i romanzi,* ed. cit., pp. 514—515.

[3] Cf. în legătură cu aceasta şi, în general, pentru întreaga analiză a romanului *I vecchi e i giovani,* foarte frumosul eseu al lui G. Trombatore, *Pirandello e i Fasci siciliani,* în *Il Contemporaneo,* 5.II.1955.

Sicilia, iată ce rămăsese din toate iluziile, din toată credința arzătoare, cu care pornise la revoltă! Biată insulă tratată ca un pămînt cucerit! Bieții insulari tratați ca niște barbari care trebuie civilizați! Și veniseră aici cei de pe continent ca să-i civilizeze: veniseră noile armate, coloana aceea infamă comandată de un renegat, colonelul ungur Eberhardt, venit pentru prima dată în Sicilia cu Garibaldi și apoi aflîndu-se printre cei care au tras în El la Aspromonte, și pe urmă locotenentul savoiard Dupuy, incendiatorul; veniseră toate ciurucurile birocrației; și certuri, și dueluri, și scene sălbatice; și prefectura lui Medici, și tribunalele militare, și furturile, și asasinatele, tîlhăriile, puse la cale și înfăptuite de noua poliție în numele Guvernului Regal; și falsificările, și sustragerile de documente, și procesele politice infame: tot ceea ce a constituit prima guvernare a Dreptei parlamentare! Și apoi a venit Stînga la putere, și a început și ea prin a lua măsuri excepționale în ce privește Sicilia; și uzurpări, și escrocherii, și abuzuri de putere, și favoruri scandaloase, și risipă scandaloasă a bunurilor publice; prefecți, delegați, magistrați puși în serviciul deputaților ministeriali, clientele nerușinate, mașinații electorale; cheltuieli nebunești, ceremonialuri degradante; oprimarea celor învinși și a lucrătorilor, asistată și protejată de lege și avînd asigurată impunitatea pentru opresori..." [1] Nu mai puțin limpede este în conștiința lui Roberto Auriti, acum îmbătrînit și chel, înfrînt de spiritul său înainte de a fi fost înfrînt de împrejurări, umilit într-o viață meschină făcută din mici expediente, legat de o femeie pentru care nu putea avea nici o stimă. El participă astfel, fără avînt, la o campanie electorală pierdută dinainte, în care înfrîngerea apare ca o condamnare a vechii generații. În acea împrejurare se regăsesc vechii prieteni, frați de arme în bătăliile garibaldiene: „Pentru o clipă, în ochii fiecăruia, cînd își îmbrățișa prietenul, fulgerase privirea tinereții, a zilelor acelea îndepărtate, cînd nu știau ce avea să le rezerve soarta; și îndată după aceea între o ușoară clătinare din cap și alta, ochii aceia fuseseră învăluiți de emoție în timp ce buzele încercau să schițeze un surîs plin de tristețe. «Cine ar

[1] *Tutti i romanzi*, ed. cit., p. 512.

fi crezut — spuneau privirea aceea învăluită şi surîsul acela — cine ar fi crezut atunci că într-o zi ne vom revedea astfel ? că o să pierdem atîtea şi atîtea lucruri care atunci erau toată viaţa noastră, şi pe care ni s-ar fi părut imposibil să le pierdem ? Şi iată că le-am pierdut ; iar viaţa care ne-a rămas este aceasta !»" [1] Soarta fiecăruia din ei fusese mizerabilă : Sebastiano Ceràulo, funcţionar la prefectură, cu nevastă şi cinci copii, Marco Sala, magaziner la o fabrică de tutun, Rosario Trigona, nefritic, chel, ştirb, vicesecretar al Camerei de comerţ, Mattia Gangi, profesor la o şcoală inferioară. Aceştia erau eroii celor O mie ! Dar şi mai mult decît în aceste destine individuale şi în înfrîngerea electorală a lui Auriti, falimentul apare evident la Roma, unde clasa conducătoare risorgimentală e răvăşită de scandaluri şi e acoperită de noroi : „Sigur că da, din cerurile Italiei în acele zile ploua cu noroi, vezi bine, şi cei ce se jucau, se jucau cu bulgări de noroi ; şi noroiul se lipea peste tot, pe feţele palide şi violente ale celor atacaţi şi ale atacanţilor, pe medaliile cîştigate pe cîmpurile de luptă (măcar acestea, pentru Dumnezeu ! ar fi putut să fie sacre), şi pe cruci, şi pe titlurile şi beneficiile celor decoraţi cu ordine de cavaleri, şi pe fracurile galonate, şi pe firmele instituţiilor publice şi ale redacţiilor de ziare. Era un potop de noroi ; se părea că toate cloacele oraşului s-au descărcat şi că noua viaţă naţională a celei de a treia Rome va trebui să se înece în acea tulbure şi răumirositoare aluviune de vicii, peste care zburau ţipînd păsări negre de pradă, suspiciunea şi calomnia... Desigur, indignarea întregii ţări, văzîndu-i astfel mînjiţi cu noroi pe unii dintre oamenii de stat care în anii frumoşi ai eroicei mîntuiri îşi puseseră braţul în slujba patriei, se întorcea acum cumplită şi împotriva gloriei Revoluţiei, descoperea noroi chiar şi aici, iar cavalerul Cao simţea cum îi sîngerează inima, era bancruta patriotismului, Dumnezeule !" [2]

Dar există o împletire între această întunecată viziune a falimentului mişcării risorgimentale şi polemica, nu mai puţin amară, de tip meridionalist. E de ajuns să ne gîndim la

[1] Ibid., p. 621.
[2] Ibid., pp. 653—654.

invectiva Caterinei Laurentano — pe care am citat-o — pentru a ne da seama de acest lucru. Și nu mai puțin aspră e denunțarea violenței cu care trupele continentale și generalii lor trec la reprimarea mișcărilor populare, nu mai puțin evidentă este indignarea tuturor sicilienilor: „Străvechea, adînca nemulțumire a sicilienilor devenise dintr-o dată, pretutindeni, o mîndră indignare: oricît ar fi fost de înspăimîntate de agitațiile populare cele mai înalte pături sociale, acum, în fața acestei violențe militare, în fața oștirii vrăjmașe invadatoare, care abolea pentru toți orice fel de lege și suprima orice garanție constituțională, se simțeau înclinați dacă nu să se înfrățească cu cei mai de jos, dacă nu să-i scuze, măcar să recunoască, în sfîrșit, că aceștia, deși avuseseră întotdeauna parte în conflictele de pînă acum de ce e mai rău, nu se ridicaseră niciînd să pună mîna pe arme, și dacă fuseseră tîrîți spre unele excese, fuseseră într-un mod brutal și stupid atîțați de masacre. Mîndria înnăscută, comună tuturor insularilor, se revolta împotriva acestei noi rușini pe care guvernul italian i-o aducea Siciliei în locul unei tardive reparații pentru relele provocate; și peste tot era un freamăt de ură la știrile sosite cu privire la satele înconjurate de regimente de infanterie, de escadroane de cavalerie ca să bage la închisoare oameni cu sutele, fără nici un discernămînt și cu o furie sălbatică, bogați și săraci, studenți și muncitori, și într-un loc consilieri, în altul învățători și secretari comunali, și femei, și bătrîni, pînă și copii; presa suprimată, chiar și corespondența particulară supusă cenzurii, întreaga insulă pusă în afara consorțiului civil și lăsată, încătușată și dezarmată, la discreția unei dictaturi militare“ [1].

O astfel de inspirație de tip meridionalist se poate regăsi și în felul în care sînt considerate faimoasele mișcări ale fasciilor siciliene. Este știut că acuzației superficiale că acele mișcări ar fi fost fructul unei aprinse propagande revoluționare și că, în consecință, trebuiau reprimate prin măsuri polițienești, oamenii cu mai multă judecată din Sud i-au opus denunțarea condițiilor economice de incredibilă mizerie în care se zbăteau masele țărănești din Sicilia. Politica protec-

[1] Ibid., pp. 800—801.

ţionistă care favoriza dezvoltarea industriei din Nordul Italiei provoca criza agricolă în Sud, iar victimele acestei crize nu erau proprietarii care percepeau arenzile la preţul fixat, ci ţăranii pe spinarea cărora sfîrşeau toţi prin a se reface. [1]

De acest lucru îşi dă seama cu exactitate, în roman, Caterina Laurentano : „Sînt toate calomnii, obişnuitele calomnii pe care le repetă miniştrii, reluînd ceea ce spuneau prefecţii şi micii satrapi locali care dispuneau de voturi : ca să mascheze treizeci şi mai bine de ani de proastă guvernare ! Aici există foamea, dragă domnule, pe cîmpii şi în minele de sulf ; latifundiile, tirania feudală a arendaşilor ; taxele comunale care sug ultima picătură de sînge unor oameni care nu au nici cu ce să-şi cumpere pîine !" [2] Şi la fel, Costa : „Mănîncă guvernul, mănîncă prefectura, mănîncă comuna şi primarul şi ajutorul lui şi directorul şi inginerul şi vătaful... Ce-i poate rămîne celui care stă sub pămînt şi sub toţi şi trebuie să-i ducă pe toţi în spinare şi rămîne strivit ?" [3]

Dar şi aceste motive meridionaliste se manifestă în cazul lui Pirandello numai sub aspectul lor negativ, de denunţare a înapoierii, a mizeriei, a incuriei şi a proastei guvernări, fără acea fervoare constructivă, înnoitoare, răspicat progresistă, care însufleţea lupta unor meridionalişti, a unui Nitti, de pildă, sau a unui Salvemini. Şi aici elementul dominant este decepţia, falimentul, înfrîngerea : atîtea speranţe, atîtea lupte, atîtea sacrificii, atîtea studii făcute cu pasiune, şi iată-ne în faţa unei realităţi opace, deprimante şi imobile ! Astfel stînd lucrurile nu e de mirare că Pirandello are o atitudine de simpatie şi de milă pentru cei care lucrau pe ogoare sau în minele de sulf, pentru mizeria în care se zbăteau şi pentru revendicările lor (o asemenea atitudine, după cum am văzut, era comună, în acei ani, tuturor intelectualilor mai inteligenţi şi mai deschişi la minte din Mezzogiorno), dar trebuie subliniat, în schimb, că, în cazul lui Lando Laurentano, Pirandello sfîrşeşte prin a schiţa ca absolut falimentar socialismul meridional, de la ambiţiile generoase de început, generoase dar şi confuze, la falimentul final. Este

[1] Cf. S. F. Romano, op. cit., p. 37.
[2] *Tutti i romanzi*, ed. cit., p. 515.
[3] Ibid., p. 544.

cunoscut faptul că grupurile de intelectuali socialiști din Mezzogiorno au format nucleul cel mai viu al acelei „mișcări sindicaliste" care se prezenta ca aripa extremă a grupării socialiste. Ei erau adepții acțiunii directe și ai violenței, ei au stimulat greva generală din 1904, ei vroiau ca acțiunea lor să se bazeze pe antagonismele de clasă, „respingînd orice fel de alianță parlamentară sau de clasă, consolidînd spiritul de exclusivism și de antagonism al proletariatului față de alte pături" [1]. Lando Laurentano, în schimb, din clipa în care reușește să se apropie de realitatea siciliană ajunge la concluzii cu totul deosebite: „Tactica era cu totul greșită, de sus pînă jos. Nu o luptă de clasă, imposibilă în acele condiții, ci o cooperare între clase era ceea ce trebuia întreprins, deoarece în Sicilia în toate grupările sociale nemulțumirea față de guvernul italian era vie și adîncă, datorită disprețuitoarei incurii față de insulă, care se manifestase încă din 1860. Pe de o parte, obiceiurile feudale, convingerea că pe țărani trebuie să-i tratezi ca pe animale, avariția și cămătăria; pe de alta, ura înrădăcinată și feroce împotriva stăpînilor și lipsa totală de încredere în justiție apăreau ca obstacole de netrecut în calea oricărei tentative în vederea acelei cooperări. Dar dacă o asemenea încercare putea să pară disperată, nu cumva la fel de disperată se arăta a fi, acum, aceea pe care prietenii săi aveau de gînd s-o facă, încurajați la început, în mod inconștient sau nefericit, de inerția guvernului care-i făcea pe toți să îndrăznească? Cufundat în acel moment pînă în gît în mocirla scandalului bancar, la Roma, și încrezător, aici, în Sicilia, în poliția sa, incapabilă, arogantă sau samavolnică, guvernul, fără să-i pese de nenorocirile care îndoliau de atîția ani insula, fără respect pentru lege sau pentru libertățile publice, prin inerție sau prin provocări, favorizase și stimulase rapida constituire a acelor asociații proletare care, dacă ar fi obținut imediat vreo îmbunătățire oricît de mică a învoielilor agricole și miniere, și dacă n-ar fi fost atîtate sîngeros, fără îndoială că s-ar fi destrămat repede de la sine, căci erau lipsite de un sentiment de solidaritate, de o conștiință și de idealuri. Lando Lauren-

[1] S. F. Romano, op. cit., pp. 52—53.

tano înţelesese prea tîrziu acest lucru ; şi însufleţirea cu care dăduse curs chemării îi fusese tăiată de o uimire făcută dintr-o mîhnire neguroasă, ca şi cum prietenii i-ar fi astupat gura arsă de sete cu cîlţi" [1].

Dar şi el se legănase în visul unei palingeneze, al unui mare moment de avînt care să repună în mişcare o societate ce se mumificase cu rapiditate. În el fierbea ciuda plină de amărăciune faţă de timpul în care-i fusese sortit să trăiască. Resimţea profund golul surd, dezmembrarea pe care o lăsase mişcarea risorgimentală, sufocată la jumătatea drumului de raţiuni de stat, de tranzacţii, de compromisuri. Chestiunile sociale şi mişcarea socialistă constituiau pentru el probleme şi forţe care ar fi putut repune în mişcare lucrurile, ar fi putut depăşi starea de stagnare prezentă, ar fi putut crea o nouă perioadă eroică în care să merite să trăieşti, în care să existe idealuri pentru care să poţi lupta : „De aceea se cufundase cu totul în studiul noilor chestiuni sociale, în critica acelora care, înarmaţi cu argumente puternice, încercau să doboare din temelii o structură de lucruri comodă pentru unii, nedreaptă pentru majoritatea oamenilor, şi, în acelaşi timp, să trezească în această majoritate o voinţă şi un sentiment care să dea un impuls în măsură să zdruncine, să distrugă, să îndepărteze toate acele forme impuse de secole, în care viaţa se închistase zdravăn. Posibil să apară în rîndurile acestei majorităţi acea voinţă şi acel sentiment într-atît de puternice încît să favorizeze de îndată prăbuşirea ? Le lipsea încă conştiinţa şi educaţia necesare. Să le facă să devină conştiente, să le educe, să le pregătească : iată un ideal ! Dar pe cînd înfăptuirea ? Operă lentă, lungă şi cerînd din păcate, răbdare" [2]. Astfel se dedica unor opere iluminate de progres social pe proprietăţile sale din Sicilia, dar simţea cît sînt de limitate şi de nepotrivite aceste mici remedieri faţă de reînnoirea generală pe care o visa. Mişcarea fasciilor îi creează pentru o clipă iluzia că ziua cea mare a sosit. Prietenul său Apes din Sicilia îl îndeamnă să ia parte la mişcare. Conducătorii fasciilor siciliene adunaţi la el acasă îi dau

[1] *Tutti i romanzi*, ed. cit., p. 798.
[2] Ibid., p. 682.

senzația că, în sfîrșit, s-a format o mișcare organizată. Iar cînd sosesc primele vești despre mișcări se aprinde în el speranța că a venit momentul, ora cea mare a generației sale. „Și iată cum opera strămoșilor se cufunda aici, acum, tocmai în mijlocul Italiei, la Roma, într-o cloacă ; în timp ce sus, în Nord, se încurca într-o coaliție nerușinată de interese necurate ; iar jos, în Italia meridională, în insule, rămăsese dinadins în aer, pentru ca să fie menținute inerția, mizeria și ignoranța și pentru ca în Parlament să vină gloata deputaților ca să formeze majorități anonime și supuse ! Numai în Sicilia, poate, tineretul sacrificat ar putea, chiar acum, să zguduie această semeață opresiune a celor bătrîni, să-și croiască în sfîrșit un drum și să se afirme victorios." [1]

Dar ajuns în Sicilia, se pomenește în fața unei situații cu totul deosebite. Cum de putuse să-și închipuie că în cîteva luni s-ar fi putut rupe acea „dură crustă seculară de stupiditate combinată cu neîncredere și viclenii animalice" [2] care proteja mințile țăranilor și ale celor care lucrau în minele de sulf, cum de putuse să creadă că e posibilă o luptă de clasă „acolo unde lipsea orice legătură și trăinicie de principii, de sentimente, de intenții, și nu numai atît, ci și cea mai rudimentară cultură, orice urmă de conștiință ?" [3]. Aceste mișcări, în cazul în care nu erau un delict, erau, desigur, o nebunie. Astfel el se simte răspunzător de toate durerile și de victimele inocente și în fața spectacolului țăranilor masacrați de trupele regale indignarea sa nu se adresează numai soldaților și comandanților lor, ci și prietenilor săi și sieși care-i împinseseră aici pe acești bieți oameni.

Morala romanului, sinteza acestor sentimente fără speranță pot fi regăsite în figura lui Cosmo Laurentano, un om ciudat, surghiunit de bună voie în vila din Valsania, în aparență înțelept și deasupra evenimentelor și pasiunilor care-i tîrăsc pe ceilalți, dar, în fond, un om resemnat care a renunțat demult la viață. Filozofia sa amară pare a fi comentariul final la complicata împletire de întîmplări, de aspirații, drepte și nedrepte, nobile sau vulgare care însuflețiseră și călăuziseră

[1] Ibid., p. 766.
[2] Ibid., p. 797.
[3] Ibid., pp. 797—798.

fără răgaz toate personajele : bogăţia şi puterea pe Flaminio Salvo, revoluţia pe Lando Laurentano, restauraţia pe tatăl său, iubirea pe inginerul Costa şi pe Dianella, calculul mărunt pe senatorul Capolino, patriotismul pe Mauro Mortara şi pe donna Caterina. „Un singur lucru e trist, dragii mei : faptul de a fi înţeles jocul ! Cu alte cuvinte jocul acestui Aghiuţă zeflemitor care există în fiecare din noi şi care se distrează să ne înfăţişeze din afară, ca pe o realitate, ceea ce puţin după aceea chiar el ne dezvăluie a fi o iluzie a noastră, luîndu-ne peste picior pentru că ne-am zbătut atîta pentru ea, şi pentru că, aşa cum mi se întîmplă mie, n-am ştiut să ne amăgim, pentru că în afara acestor amăgiri nu există altă realitate. Aşa că n-aveţi de ce să vă plîngeţi ! Trudiţi-vă şi chinuiţi-vă, fără să vă gîndiţi că toate acestea nu au nici o valoare. Dacă nu au nici o valoare este semn că nu trebuie să aibă şi că, prin urmare, este zadarnic să mai cauţi. Trebuie să trăieşti, adică să te amăgeşti ; să-l lăsăm pe acest Aghiuţă zeflemitor să se zbenguie în noi pînă cînd are să obosească el singur, şi să ne gîndim că toate acestea vor trece... vor trece..." [1]

*

Aşadar, din *I vecchi e i giovani* putem scoate două concluzii importante, pentru o exactă identificare a perimetrului lumii ideilor lui Pirandello. În primul rînd, că o pondere însemnată o are în el experienţa istorică a generaţiei sale, sau mai bine zis a grupurilor intelectuale ale micii burghezii din generaţia sa, şi că contrastul dintre iluzie şi realitate (sau, dacă preferaţi, dintre formă şi viaţă) se altoieşte şi pe o experienţă colectivă în care iluzia este dată de marile idealuri de libertate, de dreptate, de patrie care reprezentaseră, cel puţin în imaginaţia celor tineri, ţesutul conectiv şi elementul dinamic al societăţii, iar realitatea de către noua civilizaţie industrială şi burgheză cu oraşele sale inumane, cu legile sale ipocrite, cu moravurile şi prejudecăţile sale meschine, în sfîrşit, cu formele sale de organizare, care îm-

[1] Ibid., p. 831.

pietreau orice avînt, sufocau orice voință de reînnoire, sfîrșeau prin a deveni o închisoare în care era zadarnic să te zbați. În al doilea rînd, că Pirandello, prin faptul că are conștiința acelei experiențe istorice, nu se diferențiază numai de Italia oficială, ci și de atitudinile acelei părți a spiritului public care trecea fățiș în opoziție, naționalistă, socialistă sau radicală, după cum era cazul. Și se diferențiază de toate acestea printr-un pesimism mai adînc, printr-un sentiment amar al înfrîngerii, care nu-i îngăduie să găsească în prezent nici cel mai mic motiv de speranță și de acțiune, cu alte cuvinte, printr-o conștiință mai lucidă a rătăcirii timpului său și a prăvălirii sale spre haos și abis.

Poate că acestui lucru i se datorează faptul că numai după experiența directă a haosului și după prăbușirea ultimelor iluzii ale secolului care trecuse — numai după tragedia primului război mondial — opera lui Pirandello este recunoscută ca cea mai reprezentativă a epocii sale. Dar observațiile pe care le-am făcut ne slujesc acum să trecem la analiza altor aspecte ale poziției lui Pirandello care ni se par deosebit de interesante.

Eseul intitulat *L'Umorismo* nu a avut nici un ecou în Italia în momentul în care a apărut, cum de altfel nu l-a avut nici *I vecchi e i giovani* și nu-l avusese întreaga artă pirandelliană. În scurtele recenzii care i-au fost dedicate în acea perioadă este ușor să găsim numele viitorului laureat al premiului Nobel alături de acela al lui Luciano Zuccoli, al lui Nino Martoglio sau al cine știe cărui naturalist minor. Iată ce scria despre el Benedetto Croce: „Desigur, nuvelele și romanele sale ofereau o bogăție de întîmplări și de caractere studiate cu grijă și nu fără o căutare de efecte de clar-obscur și grotesc. Dar e la fel de adevărat că nu aveau o prea mare originalitate de sentiment și de stil și erau, mai ales, o continuare, cu o oarecare întîrziere, a operei școlii veriste italiene“ [1]. Și de la înălțimea sistemului său de categorii bine articulat, putea să socoată că *sentimentul contrariului* descoperit de Pirandello este fals, pentru că o artă de acel

[1] B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1950, vol. II, p. 343. Cf. și recenzia la *L'Umorismo*, apărută în *Critica*, 1909, și retipărită în *Conversazioni critiche*, 2, I, 47—48.

tip nu poate exista şi, în plus, nici nu poate fi concepută ; desigur, reflecţia poate să însoţească sentimentul, dar să rămînă distinctă de el, sau poate fi introdusă în sentiment şi în fantezie, dar să pricinuiască „tulburarea care poate fi presupusă cu uşurinţă" [1]. Este tulburarea pe care, într-adevăr, o provoacă în operele pirandelliene sufocarea unor licăriri artistice „de către o filozofare contorsionată şi neconcludentă" [2]. Pe atunci Pirandello era un modest profesor la *Magistero di Roma* şi preda stilistica, o disciplină al cărei obiect nu-i era prea limpede nici lui. [3] Prietenii săi — Fleres, Ojetti, Mantica, Cesareo, Romagnoli, Martoglio — se găseau mai degrabă în rîndul literaţilor tradiţionalişti decît în acela al noilor grupuri de intelectuali în formare. [4] Mai întîi a fost Capuana [5] şi abia mai tîrziu Bontempelli. Cariera sa literară îl văzuse trecînd de la poezia şi de la filologia primei tinereţi, adică de la interese culturale tipic carducciene, la nuvelă şi la roman. Dar ani de zile trebuise să-şi ţină scrierile în sertare şi abia mai tîrziu i se deschiseseră porţile unor reviste mai puţin avangardiste, exclusiv literare sau chiar conservatoare : mă refer la *Vita Nuova* şi la *Marzocco,* la *Nuova Antologia* şi la *Corriere della Sera.* Pirandello era pe atunci un necunoscut, străin de mişcarea de idei, de mişcarea de reînnoire, de gruparea intelectualilor în jurul unor tendinţe şi a unor ziare care caracterizează primul deceniu al secolului. Arcul dezvoltării sale — mai întîi ca narator şi apoi ca dramaturg — nu dă loc la echivocuri : este dezvoltarea de la verism la decadentism, de la regionalism la cosmopolitism care caracterizează în acea perioadă întreaga noastră literatură, întreaga noastră cultură. Dar

---

[1] Ibid., p. 357.

[2] Ibid., p. 356.

[3] „Dacă Domnia-Voastră aţi concura, v-aţi găsi în faţa unei comisii compusă din cinci profesori universitari, profesori de istorie a literaturii italiene, care, firește, nu ştiu ce înseamnă şi nici ce trebuie înţeles prin stilistică. Şi cine ştie ? Eu, în ce mă priveşte, o predau de unsprezece ani. Predau stilistică ?" Aşa scria într-o scrisoare adresată lui Bontempelli la 29 martie 1908 ; cf. *Il Contemporaneo,* 26 ian. 1957.

[4] Cf. în legătură cu aceasta F. V. Nardelli, op. cit., p. 126.

[5] Lui Capuana, într-adevăr, îi este atribuit sfatul care l-a decis pe Pirandello să treacă de la poezie la proză (cf. Nardelli, op. cit., p. 124).

el nu poate fi asimilat nici unuia din curentele de idei care se manifestau atunci. Timp de treizeci de ani, trece prin mijlocul curentului în tăcere și aproape necunoscut. Și totuși *Il fu Mattia Pascal* nu scăpase atenției Europei culte.

Principala rațiune — subiectivă sau obiectivă — a acestei izolări ne este explicată chiar de Pirandello în faimosul său discurs asupra lui Giovanni Verga. Vorbind explicit de Verga și implicit (dar nu prea mult) despre sine însuși, Pirandello spunea: „Rațiunea este alta, rațiunea este o mare sau, mai degrabă, prestigioasă aventură literară, care a prins dintr-o dată și a ținut vreme îndelungată spiritele într-o orbire fascinantă: aceea a unui om înzestrat și magnific, născut pentru aventură, atît în artă cît și în viață, și într-o atare confuzie de artă și de viață încît nu se poate spune cîtă viață de-a sa este în artă și cîtă artă de-a sa este în propria-i viață. L-am numit pe Gabriele D'Annunzio. G. Verga este cel mai *antiliterar* dintre scriitori; D'Annunzio este în întregime literatură: chiar și acolo unde experta, instruita și foarte ascuțita sa sensibilitate reușește să-l facă cu adevărat viu, noi simțim tot timpul că pînă și aici este ceva prea mult și că acest prea mult îi este dat de literatură... Nu era posibil ca într-un timp plin (ba la început vuind grotesc) de această aventură literară, opera și arta lui G. Verga, care e cea mai antitetică, să aibă o altă rezonanță în sufletul cititorilor decît una de mică însemnătate. Deoparte o mare abundență de împrejurări favorabile; de cealaltă monotonia statică a unei descurajări disperate și resemnate; acolo opulența pompoasă nu numai a unei proze plină de esență emfatică și înțelepciune trucată, dar și opulență materială a lucrurilor reprezentate, pentru că sînt triști, neliniști, stări frenetice și superbe orgolii de oameni avuți; dincoace oameni cu înfățișare uscată, scheletică și sărăcie lucie de vorbe și lucruri, piața mereu aceeași și casele vechi ale unui sat umil, marea (dar nu marea poetică și divină), marea lacomă și crudă a pescarilor, sate pustii infestate de malarie, lipsurile, nevoile, patimile închise, originare, neîncrezătoare ale unor oameni situați pe treapta cea mai de jos și care vor să se ridice ori s-au și ridicat, dar au rămas cu o chinuitoare neliniște care-i lipsește nu numai de odihnă, ci de orice mîn-

gîiere. Acolo, în sfîrşit... un stil al cuvintelor, dincoace un stil al lucrurilor. Încă de la începuturile literaturii noastre avem aceste două stiluri opuse : Dante şi Petrarca şi putem să le urmărim etapă cu etapă pînă la noi, Machiavelli şi Guicciardini, Ariosto şi Tasso, Manzoni şi Monti, Verga şi D'Annunzio. La unii cuvîntul care fixează lucrul, iar cuvîntul nu are valoare decît în măsura în care exprimă lucrul... La alţii lucrul care nu are valoare în sine, ci, mai degrabă, prin felul în care e spus" [1].

Orientările de idei şi de gust ale lui Pirandello se aflau într-o profundă contradicţie cu cele dannunziene, în aşa măsură încît el nici măcar în versurile de tinereţe nu a cedat în vreun fel fascinaţiei poetului din Abruzzi. Una din raţiuni o găsim, după cum am văzut, în fragmentul citat. În legătură cu aceasta este de ajuns să adăugăm că polemica lui Pirandello împotriva retoricii, împotriva formei ca vestmînt exterior al gîndirii şi al sentimentului merge destul de adînc şi culpele pe care el sfîrşeşte prin a i le atribui sînt destul de grave. Deoarece umorismul, forma de artă cea mai înaintată, după părerea sa, „are mai cu seamă nevoie de o intimitate de stil, care la noi s-a împiedicat întotdeauna de preocuparea pentru formă, de toate acele chestiuni retorice, care s-au pus mereu la noi cînd a fost vorba de limbă. Umorismul are nevoie de cea mai vie, liberă, spontană şi imediată mişcare a limbii, mişcare pe care o putem avea numai atunci cînd forma se creează de fiecare dată. Dar ceea ce ne învăţa retorica era nu să *creăm* forma, ci s-o imităm" [2]. Şi adaugă : „Pentru retorică, mai înainte lua naştere gîndirea şi după aceea forma. Cu alte cuvinte, gîndirea nu se năştea ca o Minervă înarmată din creierul lui Zeus, se năştea goală, sărmana, şi retorica îi dădea vestmînt. Vestmîntul era forma. Retorica, aşadar, era ca o garderobă : garderoba elocvenţei, unde gîndurile goale mergeau să se îmbrace" [3]. Prin urmare, această retorică propovăduia o imitare a ceea ce nu se imită : stilul. Nu înţelegea „că forma

[1] L. Pirandello, *Giovanni Verga*, în *Studi Critici su G. Verga*, Roma, Biblioteca, ed. 1934, pp. 27—28. Acum în *Saggi*, ed. cit.

[2] Cf. *L'Umorismo*, ed. cit., p. 54.

[3] Ibid., p. 49.

nu poate să fie nici antică, nici modernă, ci unică, adică aceea care este proprie fiecărei opere de artă în parte" [1]. Dar rezervele față de D'Annunzio nu pot fi explicate numai prin poziția antiliterară a lui Pirandello, va trebui să ne gîndim și la ponderea extrem de neînsemnată pe care o au în arta sa sugestiile sexuale, și, mai ales, la caracteristica esențială a poeticii sale, pe care am semnalat-o înainte, la prezența momentului critic în însuși actul creației artistice. O artă care are tendința permanentă de a descompune datul sentimentului cu siguranță că nu poate să se împace cu cealaltă artă, formată în întregime din senzații și impresii, proprie lui D'Annunzio. Dar mai e și altceva, și cu aceasta, cred, atingem fondul problemei. Cele două concepții asupra lumii sînt antitetice : la D'Annunzio voința de a trăi se afirmă ca o depășire a obstacolelor, chiar și în solitudinea supraomului, la Pirandello se retrage înfrîntă și neputincioasă. Această diferență a fost foarte bine surprinsă de Tilgher : „La D'Annunzio, frenetica forță de viață este surprinsă în momentul ei culminant, după ce a depășit eventualele obstacole, la Pirandello, în schimb, este surprinsă tocmai atunci cînd se izbește de obstacolele puse de lege, de natură, de religie" [2].

Dar izolarea lui Pirandello nu poate fi explicată numai prin opoziția sa netă și fără compromisuri față de arta dannunziană ; el nu era singurul, chiar și în acei ani, care s-o refuze cel puțin în aspectele sale cele mai grosolane și provinciale, zgomotoase și naționaliste. De fapt el se află la polul opus al mișcării intelectuale care constituie episodul cultural cel mai marcant al acelor ani și care, prin lichidarea pozitivismului, năzuia spre un idealism optimist, spre un spiritualism lacrimogen și dulceag, sau spre un scepticism și pesimism de manieră, atenuat și crepuscular. Fără îndoială că el participă la destrămarea pozitivismului și la afirmarea unor exigențe spiritualiste și idealiste. Judecata sa asupra lui Taine ni se pare că surprinde punctul nodal al criticii chiar la în-

[1] Ibid., p. 48.

[2] A. Tilgher, op. cit., p. 88 ; citez din comoditate din ediția a II-a din 1923. În legătură cu raportul D'Annunzio-Pirandello, cf. și observațiile lui G. Petronio, în *Pirandello novelliere e la crisi del realismo*, Lucca, 1950.

ceputurile pozitivismului şi că se poate extinde şi asupra sistemului pe care îl elabora atunci şi îl divulga în Italia o minte filozofică de inegalabilă soliditate şi vigoare, cea a lui Roberto Ardigò: „Nu vom reuşi niciclnd să pătrundem în intimitatea artei dacă vom considera fenomenele morale ca fiind supuse pozitivismului, la fel cu fenomenele fizice, istoria umană ca parte a celei naturale, opera de artă ca produs al unor factori determinaţi şi al unor legi determinate, în special a legii dependenţelor... şi văzînd în expresiile artistice doar efectele necesare ale unor forţe naturale şi sociale" [1]. Dar lui îi repugna profund modul în care se afirma în Italia spiritualismul şi idealismul. E inutil, poate, să amintim aici spiritualismul lipsit de vlagă al lui Mamiani, Conti, pe care Garin îl defineşte atît de bine ca „simbol al unui mod de a filozofa timorat şi oratoric în acelaşi timp, preocupat să îndeplinească o funcţie edificantă, lipsit de orice rigoare, nu voi spune ştiinţifică, ci morală, şi totuşi binevenită pentru unele cercuri academice şi scolastice" [2]. Şi poate nici să insistăm asupra travaliului, de altfel destul de serios, al spiritualismului catolic, al modernismului, sau asupra sugestiilor mistice provenite din mesajul tolstoian ori din fascinaţia unor religii orientale. În Pirandello — cred eu — nu există nici urmă de referire explicită la asemenea curente de idei şi nici tematica sa nu poate fi derivată din ele. Există, eventual, tot în *I vecchi e i giovani*, o referire directă, şi plină de simpatie, la mişcarea socială catolică şi la poziţiile lui Murri, în figura lui Pompeo Agrò, preotul patriot şi progresist, şi în scena în care tinerii preoţi canonici primesc cu dezgust pastorala episcopului lor în legătură cu fasciile [3]. Dar lui îi repugnă profund şi curentul de gîndire care a avut o

[1] Cf. *L'Umorismo*, ed. cit., p. 24. Aproape asemănătoare este astăzi aprecierea lui Garin: „Deoarece în naturalismul lui Ardigò nu era loc pentru om şi nici pentru istoria omului. Pentru a avea o coerenţă trebuia, cum a făcut uneori Ardigò, ca fiecare act, chiar şi un cînt sublim sau un sacrificiu eroic, să fie îndreptat spre o consecinţă necesară a unui proces mecanic" (E. Garin, *Cronache di filosofia italiana*, Bari, Laterza, 1955, pp. 9—10).

[2] E. Garin, op. cit., p. 3.

[3] *Tutti i romanzi*, ed. cit., pp. 793—795.

deosebită pondere în renașterea idealismului și înfrîngerea pozitivismului, adică istorismul crocian. Evident că nu numai pentru rațiuni polemice privitoare la propria sa artă (într-un interviu l-a definit pe Croce drept cel mai imbecil dintre criticii săi), și nici datorită modului diferit de a concepe arta, pentru că concepția crociană, după cum am văzut, nesocotea momentul critic al creației artistice. Dar, cred eu, datorită gustului care în Croce era un gust clasic, de *compoziție* exterioară și interioară, de acord ordonat din punct de vedere logic, pe cînd în Pirandello gustul este umoristic și, prin urmare, un gust care „prin contrastul esențial foarte deosebit ce există în el ajunge inevitabil să descompună, să aducă dezordine, să semene discordie" [1]. Datorită concepției generale asupra lumii, optimistă la Croce, bazată pe încrederea în gîndire, pe creativitatea spiritului și pe o considerație pozitivă și satisfăcută a societății liberale și burgheze, pesimistă la Pirandello, lipsită de orice încredere, substanțial irațională în aparența ei rațională. Am spus irațională și poate că e necesar să îndreptăm cercetarea înspre acele curente de gîndire care, tot în numele unei revolte idealiste împotriva pozitivismului, deschideau porțile țării noastre celor mai vii și moderne experiențe europene. Cu prudență însă. Pentru că, după cum este prea simplu să găsim originea problematicii intelectuale a lui Pirandello în ședera sa din tinerețe în Germania și, prin urmare, în întîlnirea sa cu filozofia germană (această ședere a durat numai doi ani și a fost dedicată în cea mai mare parte studiilor de filologie și poeziei), tot așa se poate exagera apropierea sa de activitatea culturală a grupului florentin al lui Papini și Prezzolini și de *Leonardo* și de *La Voce*. Se prea poate ca problematica lor și mai ales autorii pe care ei i-au introdus în Italia să fi avut vreo influență asupra lui Pirandello, chiar dacă în acest sens nu avem o documentație directă. Dar este sigur că Pirandello nu a avut nici un fel de legătură cu grupul florentin și este sigur că numele lui James, Bergson, Blondel, Sorel au fost pomenite de critici în mod cu totul superficial. S-a ajuns chiar pînă acolo încît, cu cea mai mare

[1] Cf. *L'Umorismo*, ed. cit., p. 54.

seriozitate, s-a stabilit o legătură între aşa-zisul relativism pirandellian şi teoria relativităţii a lui Einstein !

Cu toate acestea, nu se poate tăgădui că, fie prin influenţă directă, fie prin germinaţie spontană, este posibil să regăsim în unele din intuiţiile lui Pirandello poziţii asemănătoare celor ale lui Bergson : mai ales în deosebirea dintre inteligenţă şi instinct şi în sensul unei vieţi a fiinţei care curge fluidă pe sub schematizările noastre. Un lucru însă este sigur — ceea ce îl şi distingea net de filozoful francez şi de grupul florentin : că el, pornind de la distincţia şi opoziţia dintre intelect şi intuiţie, dintre morala obligaţiei şi morala absolută, dintre forme cristalizate şi curgerea adîncă a fiinţei, nu caută să ajungă niciodată la exaltarea artistului, sau a sfîntului, sau a eroului, sau a taumaturgului. Dimpotrivă, la el predomină tot timpul sentimentul înfrîngerii şi al eşecului, iar spargerea formelor şi faptul că se plasează pe marea fiinţei îi dă o senzaţie chinuitoare de nulitate. Din această cauză singura paralelă posibilă şi acceptabilă se poate face, probabil, cu Carlo Michelstaedter şi cu amara sa conştiinţă a proiectării continue a omului către un viitor iluzoriu şi a vieţii ca o alternare de iluzie şi deziluzie, pînă cînd vom avea curajul de a o refuza şi de a privi în faţă moartea. Carlo Michelstaedter, care „are ochiul fixat asupra atotputerniciei alienării umane, asupra societăţii, a oraşului, care este portul fugii oamenilor, sirena seducătoare care, «eliminînd angajamentul total», îl ajută pe om să se piardă pe sine însuşi" („toate progresele societăţii sînt regrese ale individului"). „Omul care a acceptat persoana socială, a crescut pentru ea uzurpînd inadecvata siguranţă ce i-o oferea mediul, şi-a bazat viaţa pe contingenţa lucrurilor şi a persoanelor şi, trăind din caritatea acestora, depinde de ele în ce priveşte viitorul său, şi nu are în sine forţă de a păstra ceea ce prin valoarea sa nu-i aparţine." [1] Refuz al societăţii oamenilor, care poate totodată să apară şi anarhic, dar, totuşi, corespunde conştiinţei foarte lucide a dominaţiei lucrurilor asupra oamenilor şi a condiţiei persoanei umane alienate. Şi probabil că o analiză mai puţin manieristă a culturii italiene de dinaintea pri-

[1] E. Garin, op cit., pp. 39—40.

mului război mondial va recunoaște în Michelstaedter și în Pirandello pe scriitorii care au reușit să surprindă aspectele cele mai profunde ale societății timpului lor. Este aproape sigur că mai degrabă printr-o afinitate naturală, decît prin vreo influență a unuia asupra celuilalt.

*

Deși examinarea rațiunilor izolării lui Pirandello față de curentele culturale dominante în Italia anilor de la confluența dintre cele două secole a fost destul de sumară, am putut să scoatem în evidență sau să confirmăm alte aspecte importante ale poeticii sale. Trebuie reținut, de altfel, că, față de aceste curente, poziția lui Pirandello este asemănătoare aceleia pe care a avut-o față de orientările fundamentale ale spiritului public. Și dacă, în acest caz, vrem să numim oficială cultura care se prezenta cu o mai mare autoritate și care, în cadrul afirmării idealiste și în polemica antipozitivistă, nu-și pierdea încrederea în rațiune, înțelegînd prin aceasta mișcarea idealistă a lui Croce și a lui Gentile ; iar pe de altă parte vrem să numim cultură de opoziție cultura în care predominante apăreau sugestiile iraționaliste, fie că erau de tip dannunzian sau estetizant, catolic sau misticizant, pragmatic sau individualist, trebuie să concludem că Pirandello, și în acest domeniu, nu numai că refuza cultura oficială, dar făcea în așa fel ca rațiunile sale să nu coincidă nici chiar cu cea de opoziție, pentru că din iraționalismul său fusese alungat orice avînt, entuziasm, exaltare, virtute taumaturgică și domina, în schimb, deosebindu-l, sentimentul înfrîngerii, al neputinței și al eșecului.

Dar mai trebuie făcută și o altă observație. Pirandello, după cum am văzut, începe cu poezia. Și în acei primi ani influența lui Carducci și a lui Graf este mult prea evidentă pentru a mai insista asupra ei. S-a observat, pe bună dreptate, că în primele sale poezii există atitudini care vor cunoaște mai apoi o mare dezvoltare, atitudini ironice și satirice care introduc accente de oboseală și neîncredere în tonurile cele mai epice, retorice și stridente ale lui Carducci. Dar în ciuda unor interpretări grijulii aceste poezii ne apar întot-

deauna ca un fel de preistorie a lui Pirandello. Istoria începe o dată cu trecerea la proza narativă şi, ca să fim şi mai precişi, cu elementele de destrămare ale naturalismului dominant, cel al lui Capuana şi Verga, pe care Pirandello îl introduce conştient în primul său roman, *L'esclusa,* scris în 1893. [1] Este adevărat că elemente de naturalism vor rămîne în toată opera sa, chiar şi atunci cînd va fi dobîndit deplina maturitate ; vor fi unele teme (bătrîneţea, moartea, nebunia, gelozia) şi predilecţia pentru unele medii sordide prin excelenţă, pentru descrierea amănunţită a trăsăturilor fizice şi chiar şi a deformărilor oribile şi dezgustătoare. Dar în *L'esclusa* pilastrul fundamental al naturalismului începe să apară mai estompat : mă refer la necesitatea logică a unor legi ştiinţifice ale naturii sau ale societăţii care determină soarta individuală a oamenilor. Această necesitate logică poate, totodată, să aibă aspectul unui *fatum* modern şi să dea naştere unei concepţii dureroase, austere şi epice despre viaţă, care caută să ia în consideraţie vanitatea eforturilor umane cu scopul de a se putea sustrage de sub puterea lui. În romanul lui Pirandello, în schimb, avem o răsturnare a situaţiei. Toate întîmplările şi însuşi personajul protagonistei Marta Ajala sînt construite pe baza unei adînci conştiinţe pe care Marta o nutreşte în sinea ei : că un fapt absolut întîmplător şi lipsit total de importanţă a provocat dezastrul vieţii ei şi al familiei ei. Îşi trădase ea cumva soţul ? îl iubise într-adevăr pe Avignani ? „Oricărei femei oneste... care să nu fi fost urîtă, i se putea lesne întîmpla să se vadă privită cu o ciudată insistenţă de cineva ; şi dacă era luată pe neaşteptate, să fie cuprinsă de tulburare ; iar dacă era prevenită de propria ei frumuseţe, să găsească în asta o plăcere. Şi nici unei femei oneste, în adîncul conştiinţei ei, nu i s-ar fi părut că comite un păcat în clipa aceea de tulburare şi de complăcere, mîngîind cu gîndul dorinţa trezită de ea, închipuindu-şi în acea scînteiere de o clipă o altă viaţă, o altă dragoste... Apoi vederea lucrurilor din jur îi reamintea, îi recompunea conştiinţa propriei stări, a propriilor îndatoriri ; şi totul se sfîrşea aici... Clipe ! Nu le auzea oare adesea pe fiecare cum

[1] *Tutti i romanzi,* ed. cit.

țîșnesc înlăuntru, gînduri ciudate, asemenea unor fulgerări de nebunie, gînduri inconsecvente, de nemărturisit, ca ieșite dintr-un alt suflet decît cel pe care în mod normal ni-l recunoaștem ? Apoi acele țîșniri se sting și revine umbra plină de neliniști sau lumina calmă și obișnuită. Fără să vrea, fără să știe precis în ce fel se pomenise prinsă, vîrîtă într-o încurcătură. De la surpriza dublată de spaimă provocată de Avignani cu prima lui scrisoare și de la nesiguranța chinuitoare în ce privește hotărîrea ce trebuia luată pentru a-l împiedica să continue, nu știa cum se întîmplase ca ea, onestă, fiică a unor oameni onești, să poată ajunge încetul cu încetul pînă acolo, fără să bănuiască ceva. Ah, cîte imprudențe nu comisese omul acela înainte de a se apuca să-i scrie prima scrisoare și după aceea ! Ba le trecea în revistă, ba se simțea jignită de ele. Perdelele de la ferestrele din față nu cunoșteau răgazul : ridicate dintr-o parte sau dintr-alta apoi dintr-o dată lăsate în jos ; și anumite dispariții neașteptate de la fereastră, și anumite semne cu capul sau cu mîinile... Și putuse să rîdă atunci, să rîdă de acel om în toată firea, respectabil, care depunea armele în fața ei atît de ridicol, ajuns în mintea copiilor... Dar la ce mijloc ar fi trebuit să recurgă pentru a-l face să înceteze de a o mai chinui ? Să-și compromită tatăl ? Soțul ? Se simțea exasperată, umilită ; și, cu toate acestea, ochii ei fugeau tot într-acolo... Ieșea adeseori, pentru a scăpa de această senzație puerilă ; petrecea zile întregi acasă la părinții ei și aici o silea pe Maria să cînte tot timpul același lucru, o veche și tristă barcarolă." [1]

Acesta era păcatul ei. Dar soțul găsise scrisorile și un pic din gelozie, un pic de teamă să nu intre în gura lumii, o izgonise de acasă. O izbucnire necugetată, un amor propriu exagerat, un capriciu. Și totuși dăduse naștere unui *fapt* care avea să ducă la consecințe incalculabile : „Faptul. Exista un fapt. Ceva pe care ea n-avea cum să-l mai înlăture ; enorm pentru toți, enorm pentru ea însăși, pe care îl simțea în propria-i conștiință inconsistentă, umbră, ceață, devenită piatră de moară : și tatăl care ar fi putut să se scuture de el cu un mîndru dispreț, se lăsase, în schimb, strivit cel dintîi.

[1] Ibid., pp. 22—23.

Devenise ea oare alta după acel fapt ? Era aceeaşi, se simţea aceeaşi ; încît adesea nu i se părea adevărat că năpasta se abătuse asupra ei. Dar acum se împietrea şi ea, începea să nu mai poată simţi nimic : nici durere pentru moartea tatălui, nici milă pentru mamă sau pentru soră, nici prietenie pentru Anna Veronica, nimic, nimic !" [1] *Faptul* acela, independent de voinţa ei, este cel care a provocat moartea tatălui, ruina financiară a fimiliei, mizeria pentru mamă şi pentru soră. În semn de revoltă împotriva acelui *fapt,* se hotărăşte să-şi termine studiile şi să se angajeze ca învăţătoare. Dar şi în revoltă *faptul* continuă să acţioneze : pentru a obţine postul, este constrînsă să accepte ajutorul lui Avignani, să se transfere la Palermo şi să devină efectiv amanta sa, să provoace dragostea şi nebunia nefericitului profesor Falcone. Ba chiar şi atunci cînd soţul vrea să repare greşeala, nu mai poate şterge *faptul,* pentru că nu poate şterge întregul lanţ al consecinţelor sale : „Bine, să zicem că aşa e, o să repare, dar pe tata, ţie şi Mariei cine vi-l dă înapoi ? Şi cine ne şterge din inimă tot ce-am îndurat ? Aşa să fie ? Asemenea lucruri sînt doar rupturi care pot să fie cîrpite ? Nu, mamă. Nu trebuie şi nu pot să accept iertarea lui" [2].

Un mic incident, un capriciu necugetat al soţului, o uşurinţă involuntară — şi cîte repercusiuni imprevizibile, care au sfîrşit prin a lovi şi tîrî în vîltoare alte şi alte persoane ! Fatum-ul, logica legilor ştiinţifice a devenit aici întîmplare şi capriciu şi determină, în consecinţă, noi atitudini şi reacţii psihologice. Iar corul, departe de a reprezenta glasul unei înţelepciuni populare, reprezintă efortul zadarnic al societăţii, al moralei comune, de a da o aparenţă de raţionalitate presupuselor sale legi. Cu alte cuvinte, în această operă apare pentru prima dată în mod conştient acel sentiment al cazualităţii, al imprevizibilităţii şi relativităţii întîmplărilor omeneşti, pe care mai tîrziu Pirandello îl va numi *sens al romanescului.* „Divina providenţă, rămasă ca atare atîta vreme cît rînduia punct cu punct o viaţă încremenită pe loc, slăbeşte verigile lanţului ocîrmuirii sale absolute, tot mai mult începe

[1] Ibid., p. 43.
[2] Ibid., pp. 135—136.

să-și facă apariția întîmplarea care agită orbește creaturile umane, soarta care le aruncă în aventuri ; și numai în concluzia fericită sau tragică a reprezentației este din nou considerată drept steaua polară la a cărei lumină, dar cu mintea cea de pe urmă, se extrage morala a ceea ce s-a întîmplat printre acei oameni lăsați aproape de capul lor, care au acționat urmînd mai mult etica naturală decît preceptele, mai mult sentimentele decît frîiele unei temeri pline de reverență." Astfel, în introducerea la *Storia del Teatro* a lui Silvio D'Amico [1], el vede apărînd *sensul romanescului*, adică al cazualității și al aventurii, în istoria noastră literară ; astfel Goldoni poate să-i apară ca ceva mai mult decît un scriitor care se limitează să descompună fixitatea măștilor și să creeze caractere : „Goldoni a depășit caracterul și a găsit într-un mod cu totul fericit, cu o ușurință de penel care uimește, nestabilul, fluidul, contradictoriul, momentanul în viața în acțiune, eliberînd astfel, cu o lovitură de baghetă magică, vena teatrului contemporan din stînca în care fuseseră schițate, mai degrabă grosolane decît mari cum ne apar, *caracterele* teatrului din secolul al XVII-lea" [2]. De aici conștiința amară a caracterului contradictoriu al lumii care îl înconjoară și al însăși persoanei umane, a haoticei încrucișări de forțe și voințe individuale care sfîrșesc prin a se determina între ele într-un mod cu totul întîmplător. Este inutil veșmîntul organic și aparent logic cu care se acoperă societatea, sub care se ascund aceleași individualități cînd vin în contact cu altele. Ritmul însuși al vieții face mii de rupturi în acel veșmînt și îi arată conținutul haotic și irațional. „Tot ceea ce se întîmplă era, așadar, fatal să se întîmple ?" se întreabă Lao Griffi, tînărul ofițer care vroia să meargă la Udine și să viziteze Austria și Germania, dar pe care ministerul l-a lăsat la Potenza și aici s-a căsătorit și și-a ucis nevasta. „Fals ! Putea să nu se întîmple ! O muscă sîcîitoare, o mișcare pe care o faci pentru a o alunga, pot deveni pentru tine, peste

[1] Cf. *Introduzione al teatro italiano*, în *Storia del Teatro italiano*, sub îngrijirea lui S. D'Amico, Milano, Bompiani, 1936, p. 16.
[2] Ibid., p. 25.

şase, peste zece, peste cincisprezece ani, cauza cine ştie cărei nenorociri." [1]

Dar de aici şi caracteristica fundamentală a stilului narativ pirandellian, acea extraordinară capacitate a sa de a inventa situaţii, întîmplări şi istorii cînd comice, cînd mişcătoare, cînd groteşti, cînd dramatice, dar întotdeauna ciudate, cîteodată absurde. Această mare capacitate inventivă i-a fost recunoscută de toţi : dar s-a obiectat că angajamentul său e pus esenţialmente în trouvaille-uri, astfel încît ţesutul narativ sfîrşeşte prin a avea o valoare pur marginală, fiind construit numai în funcţie de replică, de scenă, de situaţia cheie. Un anumit mecanism ar exista, în felul acesta, întotdeauna în fondul operelor sale, şi trouvaille-urile sale ar fi inventate la rece, la masa de scris, potrivit unei tehnici arid intelectualiste. „Dar", observă pe bună dreptate Luigi Russo, „cine a spus vreodată că o întîmplare ce se poate transforma în nuvelă ar sta aici ca materie brută şi că forma creatorului ar sosi postum ? Invenţia sau alegerea întîmplării este o primă intuiţie artistică" [2]. Şi în ceea ce-l priveşte pe Pirandello, adăugăm noi, alegerea întîmplărilor, a situaţiei nuvelei este momentul cel mai important al creaţiei sale artistice : pentru că un sentiment al lumii atît de dezagregat şi contradictoriu — cum este cel al lui Pirandello — o viziune a vieţii în care domină haoticul, cazualul şi iraţionalul, nu poate decît să surprindă, în realitatea care îl înconjoară, toate aspectele mai absurde şi mai contradictorii şi să le confrunte cu datele sensului comun, ale societăţii constituite. Trouvaille-ul este, aşadar, caracteristica esenţială a stilului său : trouvaille-ul care, în definitiv, este unul din miile de cazuri ce se produc în viaţa de toate zilele şi care nu se mai prezintă ca ceva extraordinar, excepţional sau neverosimil, ci ca ceva absolut normal într-o lume fără lege sau raţionalitate.

*

Să încercăm acum să strîngem firele acestor observaţii şi să fixăm unele puncte ale poeticii pirandelliene. Mi se pare

---

[1] Cf. nuvela *Se...* (L. Pirandello, *Novelle*, ed. cit., vol. I, pp. 156—162).

[2] Cf. L. Russo, *I narratori*, Milano, Principato, 1951, p. 242.

că pot fi reduse la patru. În primul rînd, acela care ni s-a părut a fi trăsătura distinctivă a poziției lui Pirandello, fie în ce privește experiența istorică a generației sale, fie în ce privește mișcările culturale ale timpului său : contrastul dintre iluzie și realitate, în care iluzia se dezvăluie a fi o înșelăciune sau, oricum, un ideal irealizabil, iar realitatea meschină și deprimantă, cu totul nepotrivită cu speranțele. De aici sentimentul eșecului și al neputinței. În al doilea rînd, acela care a fost numit chiar de autor *sentimentul contrariului,* adică intervenția momentului critic, al reflecției, în însăși inima creației : nu pentru a atinge o măsură mai clasică a poeziei și a dimensiona și echilibra avîntul sentimentelor, ci, dimpotrivă, pentru a arăta zădărnicia oricărei iluzii posibile, punînd mereu în lumină contrariul său. În al treilea rînd, sentimentul cazualității, al imprevizibilității, al relativității faptelor omului (consecință firească a celorlalte două sentimente). În sfîrșit, atitudinea sa intransigent antiretorică, căutarea unei literaturi de lucruri, nu de cuvinte, disprețul pentru o căutare lingvistică (care îl diferențiază și de literatura de lucruri a lui Verga).

La baza acestor puncte poate fi găsit un element care le unește pe toate : sentimentul condiției anarhice în care trăiește omul modern, al lipsei unui țesut social organic care să-l susțină și să-l lege de ceilalți oameni, al dominației pe care o exercită asupra omului lucrurile nesupuse voinței lui, al inevitabilei înfrîngeri la care e condamnat omul în societatea unde îi e dat să trăiască. Motivul înfrîngerii, care apărea numai schițat la supraomul dannunzian, se afirmă la Pirandello cu o conștiință deplină în centrul operei. Și, drept urmare, apare un alt motiv, cel al naturii, ca loc și condiție de viață ce se opune societății : pe cît este aceasta de haotică, pe atît este cealaltă de organică, pe cît este una de neliniștită în propria ei conștiință, pe atît este cealaltă de simplă, neștiutoare și fericită. Ceea ce înseamnă că în el se găsesc cei doi termeni între care se zbate conștiința contemporană. Pirandello trăiește și reprezintă această criză din interiorul ei. Am studiat trei personalități mai semnificative din cadrul reacției spiritualiste care se dezvoltă în Italia în ultimul deceniu al secolului trecut și în primul deceniu al

secolului XX ; Pirandello ocupă aici un loc aparte, pentru că este singurul care are o conştiinţă limpede a raţiunilor profunde (istorice, sociale, culturale şi psihologice) ale acestei reacţii. Pentru că, contrar celorlalţi trei, aflaţi numai aparent în opoziţie, dar în realitate protagonişti ai crizei, el este cu adevărat un scriitor de opoziţie. Nu că în el ar exista denunţarea unei societăţi nedrepte şi crude (în acest sens şi el se află în afara artei realiste din secolul al XIX-lea şi este un participant la involuţia decadentă) : dar există conştiinţa condiţiei anarhice a individului care, deşi nu concepe impulsul revoltei, ne dă totuşi constatarea amară a absurdităţii vieţii şi a imposibilităţii de a o schimba. În sfîrşit, Pirandello, într-o mult mai mare măsură decît zgomotoasele grupuri din jurul revistei *Leonardo* sau ale futuriştilor reprezintă acea *avangardă* care, în alte ţări ale Europei, sub diverse nume (de la suprarealism la expresionism) a ştiut să exprime neliniştea şi opoziţia omului modern, după criza societăţii din secolul trecut. Acea *avangardă* care, în cadrul civilizaţiei decadente, reprezintă filonul cel mai autentic, cel mai bogat în cuceriri, cel mai capabil să cunoască lumea în care trăim.

Din acest unghi trebuie să privim opera lui Pirandello. Atunci vom putea să ne orientăm în acel *corpus* impunător care este proza lui narativă fără a ne lăsa derutaţi de scheme aplicabile în secolul trecut. Desigur, în romanele şi în nuvelele sale nu vom întîlni niciodată un personaj care să rămînă, o materie narativă care să posede o dezvoltare organică. Dar vom greşi dacă le vom căuta. Întreaga poetică pirandelliană tinde să distrugă personajul, să răvăşească materia narativă, să-şi îndrepte atenţia asupra a ceea ce este întîmplător, excepţional, patologic, asupra a tot ceea ce iese din normă şi pare ciudat, şi totuşi aruncă o fîşie de lumină asupra adevăratei esenţe a vieţii noastre. Astfel nuvelele şi romanele nu se prezintă niciodată ca avînd o fizionomie a lor bine marcată, ci par a fi momente ale unei mari opere, motive ale unei simfonii care fug unele după altele şi se încrucişează, fără a putea fi izolate. Acesta este modul în care trebuie să ne apropiem de acel *corpus*. La focul unei asemenea analize va ieşi, desigur, la lumină tot mîlul pe care un fluviu atît de bogat în ape îl cară cu el : va ieşi la lumină mecanismul unor nu-

vele și al unor situații, graba cu care sînt dezvoltate altele, meșteșugul în care Pirandello adesea se încrede prea mult. Dar va ieși la lumină și o umanitate îndurerată, o durere sinceră, o viziune lucidă și disperată asupra oamenilor și lucrurilor pe care este altoită o amărăciune profundă. Și, mai ales, vor ieși la lumină toate descoperirile decisive ale conștiinței contemporane: tragica imposibilitate de a scăpa de convenințele societății constituite și, totodată, imposibilitatea de a găsi în ele țesutul conectiv al unei vieți sociale, al comunicării cu alții; constatarea amară că în afara societății și „în afara acelor particularități, fie ele vesele sau triste, pentru care noi sîntem noi... nu este posibil să trăiești" [1], care conclude fantastica întîmplare a răposatului Mattia Pascal. Înfrîngerea în viață și contrastul cu iluziile nutrite în tinerețe, motiv care străbate ca un fir roșu întreaga operă pirandelliană de la patetica istorie a învățătoarei Boccarmè, la poezia foarte elevată din *Notte*, unde în tristețea dezolantă a unei gări din Abruzzi se întîlnesc doi învinși, două epave ale vieții, Silvestro Noli, care s-a căsătorit din disperare în micul sat unde îi învață pe alții carte, și doamna Nina, văduva unui alt învățător, rămasă singură cu trei copii: „Se văzuseră amîndoi, în noapte, pierduți în acea lungă și largă alee pustie și tristă, care ducea către mare, printre vilișoarele și casele adormite ale orașului, atît de departe de primele și adevăratele lor sentimente și, totuși, atît de aproape de locurile unde soarta nemiloasă le stabilise locuința. Și simțiră fiecare pentru celălalt o adîncă milă, care, în loc să-i unească, îi convingea cu amărăciune să se țină departe unul de altul, închiși în propria lor mizerie de neconsolat" [2]. Pe plajă Nina îi amintește lui Silvestro de vremea cînd cînta, la Matera, în nopțile frumoase „cu atîta delicatețe, cu atîta grație și patimă": „Da, da... era adevărat, cînta, pe atunci... pînă jos, la Matera, mai păstra încă în suflet acele plăcute cîntece ale tinereții sale și, în serile frumoase, plimbîndu-se cu cîte un prieten, pe sub cerul înstelat, cîntecele acelea îi înfloreau iar pe buze" [3]. Și în

[1] Cf. L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, ed. cit., p. 440.
[2] Cf. nuvela *Notte* (L. Pirandello, *Novelle*, ed. cit., vol. I, p. 436).
[3] Ibid., p. 464.

noapte, sub năvala amintirilor, ei simt că nefericirea lor nu este numai a lor, „ci a întregii lumi, a tuturor fiinţelor şi a tuturor lucrurilor, a mării întunecate şi fără somn, a stelelor strălucitoare din cer, a întregii vieţi care nu poate să ştie de ce trebuie să ne naştem, să iubim, să murim“ [1]. Există, în plus, revelaţia naturii, liman liniştit, singurul refugiu pentru oamenii chinuiţi de trudă şi neliniştiţi: „Şi Ciàula începu să plîngă, fără să ştie, fără să vrea, din cauza acelei mari mîngîieri, a acelei dulci plăceri pe care o simţea, descoperind-o acolo, în timp ce ea, luna, urca pe cer, cu largul ei văl de lumină, neştiind că există munţi, cîmpii, văi pe care le lumina, neştiind că există el, care acum nu mai avea teamă de ea şi nici nu se mai simţea obosit, în noaptea aceasta plină acum de uimirea sa“ [2]. A naturii care este o oază de fericire tocmai pentru că se mulţumeşte să trăiască, să vegeteze, şi nu are conştiinţă şi gîndire şi, prin urmare, posibilitatea de a-şi da seama de propria sa condiţie: „Să nu mai ai conştiinţa că exişti, asemeni unei pietre, asemeni unei plante; să nu-ţi mai aminteşti nici chiar propriul tău nume; să trăieşti pentru a trăi, fără să ştii că trăieşti, ca animalele, ca plantele; fără să mai ai sentimente, nici dorinţe, nici amintiri, nici gînduri; fără să mai ai nimic care să dea sens şi valoare propriei tale vieţi. Iată: întins pe iarbă, cu mîinile îndoite sub ceafă, să priveşti pe cerul albastru norii albi strălucitori, umflaţi de soare; să asculţi vîntul care urlă ca marea în castanii din pădure, şi în glasul vîntului şi în urletul lui să deslueşti, ca venind dintr-o nesfîrşită depărtare, zădărnicia oricărui lucru şi plictisul chinuitor al vieţii“ [3]. Şi, alături de descoperirea naturii, fascinaţia temperamentelor umane asemănătoare ei, care ştiu să trăiască fără să se asculte trăind, fără să se analizeze, fără să se aplece asupra lor înseşi. Apoi denudarea convenţiilor sociale, a prejudecăţilor mic-burgheze; revolta ta şi acceptarea propriei infamii (sau a ceea ce societatea socoate drept infamie) şi, etalînd-o ostentativ, disocierea personalităţii umane şi mila profundă a

---

[1] Ibid.

[2] Cf. nuvela *Ciàula scopre la luna* (ibid., p. 1201).

[3] Cf. nuvela *Canta l'epistola* (ibid., p. 384). Cf. şi foarte frumoasa nuvelă *Filo d'aria* (ibid., pp. 1121—1128).

scriitorului pentru condiția omului, pentru solitudinea sa, pentru erorile sale. Ca în *Il lume dell'altra casa*, cînd solitarul, posacul și arțăgosul Tullio Berti descoperă în casa de peste drum frumusețea intimității familiale și în fiecare seară se oprește să privească familia alcătuită din tatăl, mama și cei trei copii în jurul mesei. Și descoperă apoi iubirea pentru acea femeie, și o smulge familiei sale, dar, la puțin timp după aceea, trebuie să se întoarcă în cămăruța sa împreună cu ea, care nu se poate opri să nu privească pe fereastră la propriii ei copii. [1]

Figuri și situații tragice și dureroase care însuflețesc paginile romanelor și mai ales ale nuvelelor lui Pirandello: care mai tîrziu se vor încarna în marile teme ale teatrului său. Figuri și situații care revin cu tenacitate, cu înfățișări schimbate, în ansamblul operei sale ca motive ale unei simfonii și care ne dau o reprezentare grandioasă și conștientă (poate cea mai conștientă din literatura noastră) a alienării omului în societatea contemporană.

[1] Ibid., vol. II, pp. 561—568.

ANEXĂ

Pag. 36 înainte, tot înainte, căci forţa ta o îmblînzeşte pe cea a mării,
cu steagurile fluturînd în vînt...
Înainte, plină de forţă ! O, navă, puterea ta e mai mare
decît a trunchiurilor seculare
din pădurile ce împînzesc pămîntul...
O, Navă, tu duci toată gloria oamenilor, toată
gloria oamenilor în carena
adîncă ce sparge cu tunet vîltoarea oceanului.

*

Pag. 37 Navă de-oţel, săgeată rapidă şi dreaptă
frumoasă ca o armă goală,
clocotind de viaţă
de parcă metalu-ar închide un suflet cumplit ;
pe tine recele curaj al omului te-ascute
precum cutea o armă,
pe laşi tu nu-i suporţi
pe puntea-ţi fierbinte de metal care freamătă.

*

Pag. 37 Oraşul se înalţă
deasupra golfului strălucind pentru noi ca o speranţă,
şi turnurile-i strălucesc în aceeaşi credinţă :
„Al tău ! Mereu acelaşi !"
el tot mai crede,
el, tristul nostru frate, în făgăduielile noastre.

*

Pag. 37 după ce forţele duşmane au fost înfrînte,
şi cincisprezece nave scufundate în luptă,
şi zece capturate, iar alte zeci gonite, reduse
la tăcere, -ndeaproape urmărite, primejdios de-aproape.

*

Pag. 71 te urmăream printre înaltele trestii
şi inima mi se zbătea-mboldită de dorinţă ;
a simţurilor febră îmi clocotea-n
artere mai caldă decît orice soare.

Dar în sfîrşit te-am prins ! !... şi de dorinţă-arzînd
te-am răsturnat în nuferi şi lacomele-mi buze
te-au căutat fremătătoare,
Oh, eşti a mea de-acum !... strigam — a mea eşti !...

*

Pag. 72 O, tu, frumoasă fată, cu ritm superb de şolduri domolit
între roşii postavuri, cu linii îndrăzneţe,
înaltă, cu sălbatice nări fremătînd de mirosul pădurii.
Frumoasă cîntăreaţă, violată de soare !...

*

Pag. 72 Într-o noapte, cînd greaua draperie
o ridicam cu mînă tremurîndă,
pe dulcea mea iubită am zărit-o
îngenuncheată lîngă pat în rugăciune..
Iar cînd (o, noapte !) părul ei divin
l-am despletit şi-nvinsă mi-a deschis
ale ei braţe, patul altar mi s-a părut.

*

Pag. 73 Alte (sau poate aceleaşi ?) mîini de alabastru
dar mai puternice decît strînsoarea unui şarpe,

ne-au dat o furie geloasă, o mînie
nebună ; şi ne-am gîndit să le tăiem la urmă.
E mutilată-n vis şi tot atrage.

Şi-n vis, nemişcată şi dreaptă trăieşte
acea crudă femeie cu mîini retezate.
Şi înainte-i stau două băltoace de sînge
roşu, şi mîinile vii încă
acolo sînt, dar fără nici-o pată.

*

Pag. 74 Şi cel ce-ntr-un mare avînt era gata
să treacă de Coloanele
lui Hercul, şi de orice hotar, cuprins
de un orgoliu de cuceritor,
ascultă-ademenirea şi fu-nvins.

*

Pag. 74 Eu în culcuşul său am învăţat
toate-ascunzişurile cărnii ştiutoare...
Ea era Circe şi Elena şi Onfale,
tîrfa Dalila cea cu rîs cumplit,
Herodiada de regească stirpe...
...martoră
neschimbată la tot ce e doliu şi la orice
ruină. Omnipotenta Luxurie
mamă a oricărei taine sau vis.
Ce pe Adolescent l-a plăcut cel mai mult.

*

Pag. 75 O, guri mai sîngerînde ca o rană,
plăcut mi-e pentru voi să mă petrec...
şi voi, ochi lîncezi între gene lungi,
ce vă deschideţi la ultimu-mi strigăt
şi fulgeraţi privindu-mă murind.

*

Pag. 82

cînd i-am auzit glasul
eu singur glasul lui,
din exilul lui către-al meu
am spus : „El mi-e egalul".

*

Pag. 82

O, viață, el nu știe că trăiește
pe sunătoare maluri
un fiu al stirpei celei înflorite.
Eu mă nasc cu fiece zori ce se-nalță.
Eu știu, eu știu cum trebuie să bei,
o, Viață. Cine pe-acest pămînt te-a mai iubit
cu atîta furie ?
Cine a avut mai adînci răni
în bătălia ta
și cine a rănit cu săbii
de-oțel mai fin ?
Cine veșnic s-a bucurat de tine
de parc-ar fi fost gata de plecare ?

*

Pag. 83

Eu știu cum se dansează
peste abisuri și cum se rîde
cu primejdia-n față,
și cum sub tunetul furtunii
se-nfăptuiește opera-austeră,
și cum se luptă cu dinții
și unghiile și cum se omoară,
și cum se împletesc ghirlande
după măcel.

*

Pag. 83

Dar gîndurile i-am recunoscut
frățești ca un navigator

neliniştit ce simte grădinile
Italiei după parfumul depărtat
adus de vînt.

*

Pag. 91 scoarţa o gravează
ţintind podoabe rare şi frumoase
şi-i mulţumit dacă al său miracol
uimiri trezeşte-n ochi candizi şi vani.

*

Pag. 91 Eu bine ţin în mîini frîul nobil al artei,
ca şi un meşter aurar de la Florenţa,
şi-aleg în cărţi cu nestinsă răbdare
cuvintele cu nestemate împodobite.

*

Pp. 105—106 Tu, despot, îngăduie-i acuma să-şi destindă
nervii, să părăsească spiritele bete
în nesătulul cînt al vîntului!

Prea mult trudit-a ca să te asculte.
Zării eroii pe pajişti de crini.
Dar printre mirţi acuma aude rîs de Fauni,

Şi Vara arde goală-n miez de cer.

*

Pag. 106 Pierdută-i orice urmă
de om. Nu sună nici-un glas
dacă ascult. Orice durere
omenească în mine-i dusă.
Nu mai am nume.

*

Pag. 123 de acum în cerul de jeratec
din patru zări e negru viitorul.
Vînt de război, vîrtejuri de măcel
străbat pămîntul, și speranțe sfinte
în cerul neguros zboară răzlețe.
E un întins pustiu, numai lucruri zdrobite
sub norul care șuieră și trece,
pămîntul unde tu erai gigant.

*

Pag. 123 Iar ura e prostească, umbre cu zborul scurt,
și cînd se-nalță și cînd încătușează :
ce-i datorează omul omului e Mila ;
și pentru regi ; și pentru Lucheni.

*

Pag. 124 Cine insuflă tinerilor mîndri
acel glas ca o șoaptă de duios ?
și tremurîndului bătrîn care de ieri...
din tremuratul său pe stradă s-a oprit ?
și sărmanei femei așteptată acasă
de fiii ce vor pîine ?
și copiilor... treziți în zori
de sunet de piuă, și de clopot,
de chiuituri de sărbătoare ?... cine insuflă,
o, frații mei, acelui plîns și acelei mînii
strigătu-acesta atît de slab și tare ?
O, frații mei, e Moartea.

*

Pp. 124—125 Lăsați Morții liturghiile
oamenilor ! O, popor de oameni
de pe țarinile ce soarta ți-a lăsat

îngîndurat îţi seceri grîul tău !
Nu sînge şi nici lacrimi ! Sîngele
lăsaţi-l în venele sale !
Deschideţi temniţa fără de viaţă,
desfaceţi nepăsătoarele lanţuri !
Moartea lăsaţi-i-o Morţii !
Şi din pragul cumplitelor porţi
să strigaţi : „Eşti tot ce sînt şi eu !
frate, te iert !"

*

Pag. 131 El aude urlînd departe fiare,
aude forţe ascunse, ce fără-odihnă,
îi trec prin faţă-n imensa cîmpie
ca tropăitul unei turme de elefanţi.

*

Pag. 131 ... dar era mult mai bine
să te opreşti mai departe, să nu priveşti, să visezi :
visul e umbra nesfîrşită a adevărului.

*

Pag. 133 urechea şi inima
şi nu-l vor înţepa cu patriciene ghime
pe sărmanul ce-i roagă în numele Domnului.

*

Pag. 134 în timp ce oamenii se ciocnesc în războaie
după cum îi împinge o soartă ascunsă
şi ambiţia rece
pentru tron şi coroane
îi suge săracului sîngele din vine
sub vălu-onest al binelui comun.

*

Pag. 142 Cu pacea pe chip aş fi spus la oricine: „Te salut, muritorule", şi i-aş fi pus pe piept fruntea mea însemnată. Ca doi copii pe care mama i-a surprins lovindu-se cu pumnii şi sfîşiindu-se cu unghiile, şi le-a poruncit să meargă la culcare amîndoi; şi patul îi primeşte plîngînd încă şi cu rana în suflet; şi goalele tenebre îi umplu de fantasme înspăimîntătoare; nu mai suspină acum, îşi potolesc şi plînsul şi mînia; apoi, încet-încet, liniştiţi, fiecare cu braţele pe după gîtul celuilalt vibrează suflet lîngă suflet, uitînd orice mînie.

*

Pag. 145 Cum am putea să urîm noi gîndirea voastră?
Şi noi cum am putea dispreţui sudoarea voastră?
Şi noi să nu vă recunoaştem mintea!
Şi noi să nu vă fi sărutat mîna!
Ei, da: vouă vă datorăm pîinea copiilor!
O, nu: noi eram cei ce v-o datoram vouă...
Copii, veniţi şi mulţumiţi-i binefăcătorului
Copii, îmbrăţişaţi bătrînul muncitor ce v-a hrănit.

*

Pag. 154 Şi lîngă el se-opri bătrînul peregrin,
înveşmîntat ca pe-ale lui meleaguri.
„Mujik erou" — îi spuse — „vreau să rămîn aici."

*

Pag. 163 al meu pare numai
un tremur, dar e iubire, şi-aleargă
şi vlăguieşte trupul!

*

Pag. 175 îi aşteaptă ele pe cavalerii rătăcitori
ce calcă pragul negurii sonore?

Vorbesc de vrăji, iubire, curtoazie
și-astfel vorbind așteaptă aurora.

*

Pag. 175 Auzi, surioară, ce-aproape îi pare sufletului
acest dangăt de clopote-n amurg
ce parcă aerul-umplu cu sonore
strigăte-ndepărtate ?

. . . . . .

Eu mă revăd într-o aleasă ceată de tineri
blonzi ca mine urcînd pe Apeninii
nevăzuți din stejari : și vă salut, o zvelte
turnuri din Urbino !

*

Pag. 178 Oh ! Ridiverde ! cît de mult aș vrea
vioara mică pe care-o ciupești tu,
și țesi pe ea lungi șiruri de trohei,
șiruri de-argint ce sună și scînteie.

*

Pag. 180 ... Trist, deasupra mesei încărcate,
ultimul zbor al lămpilor murinde,
lugubru, lung ! E trist să rătăcești în umbră,
cel de pe urmă, singur !

*

Pag. 180 unde înălțindu-se se-neacă gîndul nostru,
Apune-un Alfa, și din adînc întunecat
răsare Omega.

*

Pag. 180 Fluviul curgea cu șerpuiri strălucitoare
de la un munte neștiut la neștiuta mare.

*

Pag. 181 Orga-şi trimite gemetele sale
prin lenta fumegare a cerii :
din depărtate ţărmuri pai a fi
pale de vînt neguroase şi reci...

Dinspre inaccesibile ţărmuri
vuieşte vîntul neguros şi rece :
şi-n gemetele lungi se furişaz-acum
tăcerea mormîntului.

*

Pag. 181 Dar din cuibul acela, ca rîndunici tîrzii,
am migrat toţi, toţi, într-o neagră zi ;
acum patria mea e unde se trăieşte :
ceilalţi sînt foarte aproape ; în cimitir.

*

Pag. 182 Copilul tace, aşteaptă pînă seara,
cu ochii mari fixaţi asupra uşii.
Dar vine noaptea, umbra se-negreşte ;
îndurerat, el pleacă-n Paradis.

*

Pag. 191 Un galop depărtat se aude
(i-acolo ?...)
ce vine, ce-nghite cîmpia

. . . . . .

E Moartea ! E Moartea ! E Moartea !

*

Pag. 191 O, Cavallino, colină frumoasă şi-nflorită
Cu cei de seama-mi te urcam în ceată
la vremea mea...

Ştiu că acum îmi pari îndepărtata ţară
pe care de pe culmea-ţi înflorită
o-ntrezăream în clarul viitor.

*

Pag. 191 Scrutează în juru-ţi neştiute abise
cu cît ochiul gîndirii-i mai departe
cu cît e mai aproape ce fixezi :
mister şi umbră.

*

Pag. 191 Pe cîmp unde sclipeşte ruginie
cîte o frunză, şi din tufişuri
fumegă parcă ceaţa dimineţii,
se ară...

*

Pag. 192 San Lorenzo, eu ştiu de ce
atîtea stele în aerul senin
se-aprind şi cad, de ce atîta jale
scînteie în ceru-adînc.

O rîndunică se-ntorcea la cuib :
au ucis-o, şi-a căzut între spini
în cioc ducea o gîză :
era cina pentru puii ei.

*

Pag. 192 Văzduhu-i ca o piatră preţioasă, soarele atît de clar
încît începi să cauţi cireşii-n floare
şi simţi în suflet parfumu-amar
al păducelului...

Dar ghimpele-i uscat şi lăstarele seci
cu o neagră urzeală înseamnă seninul,

cerul e gol, şi gol pare pămîntul
sub pasul care sună.

Tăcere-n jur : numai departe auzi,
pe-aripi de vînt, în grădini şi livezi
căderea slabă a frunzelor. E vara
rece a morţilor.

*

Pag. 193 Pentru o clipă am fost din nou în sat,
acasă. Nimic nu se schimbase.
Ca de la drum mă-întorceam obosit ;
La tatăl meu, la morţi obosit mă-ntorceam.

Simţeam o mare bucurie, dar şi mîhnire ;
o uşurare dar şi o nelinişte mută.
Mama ? — E-acolo, ţi-ncălzeşte cina.
Sărmana mamă ! pe ea n-am văzut-o

*

Pag. 193 Dar tu mireasă mică ai crescut :
încet încet părul ţi-ai împletit,
încet încet ţi-ai alungit veşmîntul.

*

Pag. 193 Tu-l mai iubeşti, şi el te mai iubeşte ;
dar capul său acum nu mai ajunge
la nou-ţi sîn pe care nu-l cunoaşte.

Ezită : şi în faţa frunţii tale
pură, înconjurată de un nimb,
plîngînd nenorocirea de demult
şovăie capul său de copil.

*

Pag. 194 cînt de biserică şi cînt de mănăstire,
cînt de casă şi cînt de leagăn,

cînt de mamă și cînt de plînset
pierdut și dulce plîns de neant.

*

Pag. 194 Caii acum nu mai mestecau fînul
dormeau visînd la albul drumului.
Copita goală nu mai frămînta paiele :
dormeau visînd la învîrtitul roții.
În liniștea adîncă mama ridică degetul :
spune un nume... Răsună-un nechezat.

*

Pag. 194 Am văzut inundat în roșu
pămîntul de floarea de trifoi...

*

Pag. 194 „După nenorocire, știi,
ne-am strîns un pic..."
„Voi cumpăra grațioase
veșminte pentru copile,
și un veșmînt de tul
pentru măicuța lor."

*

Pag. 195 Ghita spunea : „Mamă, de ce mai torci ?
Nimeni nu toarce în Merica. E-un obicei
din alte vremi, din timpul zînelor.
Oh yes ! să torci ! Destul le-am încurcat
cînd eram mică. Acum mașina-nvîrtește o sută
de mii de fuse dintr-un răsucit ;

*

Pp. 195—196 *Oh yes,* afaceri berechet... Nu, are o fructărie...
Oh yes, vinde plăcinte, candel și înghețată...
Numără bani : cu fructe te descurci...

Nu mai merge cu coşul, ca înainte
Yes, o cîrciumă cu abonaţi mulţi, mulţi...
Yes, l-am văzut cînd se urca pe vapor...

Vîntul de nord venea cu tunet
surd. Fiecare se bucura de-o scumpă
amintire, scumpă căci era amintire :

cînd de pe mări necunoscute debarcaţi
băteau necunoscute ţinuturi cu un strigăt
străin pe buze, să cîştige bani

ca să aibă-un ogor, să-şi refacă un cuib...

*

Pag. 196 O, rîndunică, atunci cînd ai venit,
te-au salutat bătăi de clopote ;

bunicul ţi-a ieşit nainte c-o umbrelă
de picioruşe ţi s-a frecat cîinele.

Ploua, dar tu, copilă, erai acoperită ;
în casă ai găsit pîine şi lapte cald.

Bunicul tău gîfîia la urcuş,
bunica ta se ruga lîngă vatră.

Da, casa e urîtă, dar deschisă,
copila mea născută peste mare.

*

Pag. 197 Ascunde îndepărtatele lucruri,
tu ceaţă impalpabilă şi pală,
tu fum ce încă te mai iveşti
în zori,
din fulgere nocturne şi din surpate
aeriene ziduri !

Ascunde îndepărtatele lucruri,
ascunde-mi ceea ce a murit !

*

Pag. 197 Se deschid florile de noapte,
în ceasul cînd la cei dragi mă gîndesc.
Şi-n mijlocul călinilor apar
crepusculării fluturi...

Cît ţine noaptea se revarsă-n jur
purtat de vînt parfumul.
Lumina urcă încet pe scară ;
Scînteie la etaju-ntîi ; s-a stins...

E dimineaţă : boţite uşor
petalele se-nchid ; se coace
în urna tainică şi moale
O nouă, neştiută fericire.

*

Pag. 198 Dong... Dong... Şi îmi spun, Dormi !
îmi cîntă, Dormi ! îmi şoptesc,
Dormi ! murmură, Dormi !
acolo, voci de negură albastră...
Ce îmi par cîntece de leagăn,
şi mă readuc în vremuri de demult...
o auzeam pe mama... apoi nimic...
în faptul serii.

*

Pag. 198 M-am aşezat pe bancă
ca altădată... cîţi ani să fie ?
Ea, ca şi altădată, s-a ghemuit
pe bancă.

*

Pag. 211 „Întreaga mea operă își trage seva dintr-o concepție despre lume și viață de care e pătrunsă întreaga mea ființă. Eseurile mele literare ca și cele filozofice, primul meu poem ca și ultimul meu roman, într-un cuvînt tot ceea ce a ieșit din pana mea este puternic colorat, pot afirma acest lucru, de sîngele inimii mele în care idei elaborate lent și îndelung de gîndire, de studiu, de viață, au pătruns încetul cu încetul, s-au topit în iubirile mele, le-au ajutat să devină rezonabile și au căpătat astfel o încărcătură pasională".

*

Pag. 242 „Acest rol providențial constă în a coopera cu Cauza lumii, în a sprijini elementul uman superior, a cărui aspirație e să înțeleagă mai bine și să iubească mai bine, în lupta sa cu elementul inferior, cu animalitatea care există încă în noi".

*

Pp. 242—243 „pentru că în ceasul de față, datorită faptului că libertatea politică a fost cucerită aproape pretutindeni în Europa și instituțiile liberale n-au funcționat în general în așa fel încît să justifice în fața popoarelor sacrificiile prin care au fost cucerite, tineretul a încetat să mai aibă o pasiune pentru idealul urmărit cu atîta entuziasm de părinți și caută altele. El și-l alege bucuros pe primul care îi iese în cale, idealul reformei sociale, căci el își face un titlu de glorie din numele de fraternitate și lasă să se creadă că face apel la un sentiment de justiție. E nevoie de un poet de geniu care să reia ideile spiritualiste pentru a le reîntineri și care să ne ajute, pe noi, pălmașii prozei, să înlocuim în inimile fierbinți și generoase concepția despre viitor și fericire ⟨...⟩ printr-o concepție care să împletească fericirea cu Adevărul absolut, Frumusețea absolută cu Binele absolut".

*

Pag. 243 „îmbinări incoerente de cuvinte bizar colorate sau bizar sonore, din care e imposibil să scoți un sens oarecare, fapt care face să fie admirat de proști vanitoși care se cred inteligenți și de inteligenți modești care se cred proști".

*

Pag. 244 „redea, în domeniul artei, idealizării pe care o realizează iubirea, rolul pe care ea l-a jucat odinioară și pe care îl joacă și acum în viață în folosul elementului uman superior".

*

Pag. 244 „de la cele mai mici și mai obscure cuvinte tehnice pînă la cuvintele cele mai bogate în culoare, în pasiune, în gîndire, de la ultimul cuvînt apărut în saloane sau pe stradă pînă la strămoșul lui ațipit în praful bibliotecilor, el va mînui acest material cu dezinvoltură, vorbind pe înțelesul tuturor, dar îngăduindu-și din cînd în cînd plasarea unui cuvînt vechi pe care l-a dezgropat cu multă pricepere".

*

Pag. 244 „va evolua în același sens ca și muzica instrumentală și vocală, într-un sens wagnerian. Înțeleg prin aceasta că melodiile facile și regulate vor dispare din metrică și mai ales că poeții de mîine vor ști să se elibereze de orice convenție, că muzicalitatea poeziei lor va fi mai logică, cu alte cuvinte că în cadrul ei își va face loc un strîns raport între mișcarea ritmului și mișcarea gîndirii. Acest lucru cere geniu și o extremă violență a sentimentului".

*

Pag. 254 „Poetul pe care îl aștept, poetul tot atît de sensibil față de frumusețea ideilor și a sentimentelor ca și față de frumusețea fizică, va fi inspirat de iubirea cea mare. El nu

va avea preferințe, îi va fi imposibil să facă o distincție între iubirea și opera sa, unde se va ascunde discret, asemenea umbrei care se ascunde în mijlocul flăcării, un suflet feminin ales. Acest suflet va da operei virile finețea care nu dăunează grandoarei, parfumul care se poate asocia cu simplitatea. Fără a-i dezvălui numele, în gîndul său poetul îi va da gloria cu care îl vor încorona oamenii. Și el se va bucura conștient că a meritat-o, pentru faptul de a fi dezvăluit în el tot ce era divin în sufletul său, pentru faptul de a-l fi ajutat să-și biruie slăbiciunile, pentru faptul de a fi fost pentru el ideea vie a misiunii sale de poet, pentru faptul de a-l fi împiedicat să fie laș, să fie josnic".

*

Pag. 260

Ce fericire unică, ce spaimă
să simtă dragostea arzînd în ea,
să simtă că e prima dar și ultima,
că soarta ei pe pămînt era scrisă !

Ea îl vedea înainte-i pe tînăr
ultima oară cînd, lăsîndu-l pe
bătrînul doctor, se-ntorsese în oraș.

Era același palid chip, aceiași ochi
niciodată uitați, aceeași mînă rece
care i-a strîns-o o clipă-n plus pe-a sa,
același accent spart, într-un salut vulgar.

*

Pag. 260

Cînd pasu-i cunoscut ea auzea
venind șovăitor ; cînd lîngă ea, deasupra
unei cărți, sau a unei flori își apleca
el capul ; cînd ochii
li se-ntîlneau pentru o clipă doar,
o flacără plăcută îi străbătea
tot corpul.

*

Pag. 260

Mamă, e-adevărat,
eu nu știu niciodată să-ți spun cuvinte dulci.
Le păstram pentru el, dacă m-ar fi luat
de soție. Buzele-mi sînt avide de sărutări,
dar de mi-ar fi dat voie, în fiecare seară,
și dimineață și ceas de ceas i-aș fi sărutat
mîinile. Dar acum, cuvinte și sărutări
vor muri îngropate înlăuntru-mi.

*

Pag. 261

Te-am iubit,
am plîns lacrimi vitale pentru tine,
pe care-un piept viril le plînge doar o dată ;
de tine îmbătat am rătăcit pe străzi pustii,
ca biciuit de furia vîntului și-a ploii
să-mi potolesc înfierbîntata frunte ;
în amurg m-am pierdut în mulțimea de prin
biserici, înconjurat de cînturi și splendori, dar
te-auzeam doar pe tine, te vedeam doar pe tine.

*

Pag. 261

Plec capul, închid ochii și mă gîndesc
c-aș vrea să fiu în lumea viselor,
și singur să mă plimb cu ea sub lună,
să simt mîinile ei într-ale mele,
și să vorbim de dragoste duios,
iar vorbele să și le ducă vîntul.

*

Pag. 262

„Pentru mine ea era femeia care nu semăna cu nici o altă femeie și eu o plămădisem din orgoliu din plăcerea inexprimabilă de a o stăpîni".

*

Pag. 262 „Într-un fel ea este acest voluptuos amestec feminin de frumusețe, de ciudățenie, de talent și de orgoliu pe care-l căutam cu ardoare în prima mea tinerețe... Tot ceea ce am citit de atunci încolo despre dragoste, așa cum o concep anumiți așa-ziși adoratori ai Frumuseții, mi se pare a fi o frumoasă prostie în comparație cu extazul pe care o femeie ca donna Marina l-ar fi putut trezi în sufletul unui amant demn de ea".

*

Pag. 262 „femeia nobilă, inteligentă, iubitoare pe care am glorificat-o în romanele mele posterioare, a reușit totuși să scape de această înfățișare destul de rigidă, de această fantomă lipsită de concretețe. Violet, Hélène și Louise descind din Marina".

INDICE DE NUME

Alcibiade — 31
Aleardi, A. — 169
Alvisi, senator — 32
Antonielli, S. — 40
Arcari, P. — 43
Ardigò, R. — 298
Aretino, P. — 40
Arias, G. — 279
Ariosto, L. — 11, 296
Aristip — 31
Augustin Sf. — 227, 228, 229, 240

Bach, J. S.— 249
Bakunin, M. — 135, 136
Balzac, H. de — 24
Banville, de, Th. — 34
Barzilai, S. — 64
Battaglia, S. — 128
Baudelaire, Ch. — 166, 167
Bergson, H. — 299, 300
Biagini, M. — 138, 141, 162, 177, 179
Binni, W. — 92, 95
Bismarck — 47, 123
Blondel, M. — 299
Boccardo, G. — 128
Bonfadini, R. — 279
Bonomelli, G. — 147, 151
Bonomi, I. — 232
Bontempelli, M. — 282, 294
Borghese, G. — 133
Borgia, C. — 40
Brehm — 128
Bresciani, L. — 103
Brilli, U. — 162
Brin, B. — 34
Buggini — 138
Burckhardt, J. L. — 39

Cadorna, R. — 234
Caizzi, B. — 279
Candeloro, G. — 218, 232, 238, 239
Cappellini, A. — 35
Capuana, L. — 294, 302
Carducci, G. — 47, 135, 168, 177, 178, 188, 301
Caricle — 31
Cases, C. — 23
Castelli, A. — 76, 78, 88, 93, 173
Cavalcanti, G. — 91
Cavallotti, F. — 45, 63, 67
Cavour — 54, 213, 215

Ceneri, C. — 136
Cervantes — 281
Cesareo, G. A. — 294
Chabod, F. — 42, 45, 46, 48, 68, 232
Chateaubriand, de, F. R. — 248 249
Chimenz, S. — 159, 164, 182—184, 189
Cian, V. — 128
Cino, (da Pistoia) — 91
Comparetti, D. — 177
Conti, Angelo — 85, 94—95
Conti, Augusto — 298
Contini, G. — 23, 173, 184
Copernic — 275
Corbino, E. — 43
Corelli, A. — 249
Corradini, E. — 43, 146
Costa, A. — 134—139, 233
Crispi, F. — 7, 43, 46, 49—54, 57, 60, 99, 148, 282
Critia — 31
Criton — 31
Croce, B. — 6, 8, 9, 16, 17, 18, 35, 40, 56, 61,96, 126, 127, 189, 193, 208, 232, 270, 293. 299, 301

D'Amico, S. — 305
D'Ancona, A. — 177
D'Annunzio, G. — 6, 7, 13, 26, 29—112, 130, 131, 140, 149, 164, 172, 177, 183, 271, 295—297
Dante — 118, 128, 129, 148, 154, 296
Darwin, Ch. — 226, 227, 229, 240
Debenedetti, G. — 163
De Bosis, A. — 29
Della Volpe, G. — 12, 21, 23
Depretis, A. — 54, 282
De Robertis, G. — 107
De Roberto, F. — 8, 277
De Sanctis, F. — 22
Di Pietro, A. — 169, 171, 178
Di Rudini, A. — 45
Donati, F. — 133
Dostoievski, F. — 97, 152
Dupuy, locotenent — 285
Duse, E. — 158

Eberhardt, colonel — 285
Einstein, A. — 300
Emery, C. — 128
Engels, F. — 12—13, 15, 24
Ercoli (v. Togliatti)

Faa Di Bruno, E. — 35
Ferrante, L. — 275
Ferrari, S. — 134, 136—138, 141, 165, 171, 178, 179
Ferraris, M. — 43
Figuier, L. — 128
Flammarion, C. — 128
Fleres, U. — 294
Flora, F. — 40, 69, 70
Fogazzaro, A. — 6, 7, 26, 183, 199—272
Forti, F. — 177
Fortunato, G. — 279
Foscolo, U. — 45
Francesco d'Assisi — 154
Franchetti, L. — 279
Freud, S. — 159—160

Galilei — 228
Gallarati-Scotti, T. — 208, 215, 216, 220, 225, 239
Gandhi — 153—154
Gargiulo, A. —40, 41
Garibaldi — 137, 147, 154, 156, 157, 283, 285
Garin, E. — 6, 298, 300
Gentile, G. — 301
Gentiloni, V. O — 58
Gerratana, V. — 12, 22
Getto, G. — 195
Gianni Lapo — 91
Gioberti, V. — 219, 220
Giolitti, G. — 5, 6, 9, 54—67, 146, 232, 278, 282
Giorgione — 97
Girolamo, San — 224
Gladstone, W. E. — 122—123
Gobetti, P. — 275
Goethe, W. — 17, 248
Goffis, C. F. — 130, 131
Goldoni, C. — 305
Govone — 279
Graf, A. — 301
Gramsci, A. — 39, 43, 52, 53, 54, 132, 140, 143, 148, 149, 152, 154, 155, 217, 232, 236, 276, 279
Grant, U. — 147
Gratry, A. A. — 210
Grigore al XVI-lea — 219
Grimaldi, B. — 35
Guercino, Il. — 249
Guérin, M. — 82
Guicciardini, F. — 296

Haeckel, E. — 228
Horaţiu — 176
Hugo, V. — 168, 249—250

James, W. — 299
Jemolo, C. A. — 49, 232

Kant, I. — 221
Keats, J. — 168
Kulişov, A. — 139

Labriola, Arturo. — 63
Lamartine, A. — 168
Lambruschini, R. — 220
Landi, S. — 275
Le Conte, J. — 226, 227
Lemonon, F. — 43
Leonardo — 38, 89, 130
Leon al X-lea — 40
Leon al XIII-lea — 7, 231—236
Leonesi — 138
Leopardi, G. 116—119, 187, 264
Lincoln, A. — 147
Lipparini, L. — 135, 136, 139
Lolli — 138
Lomunov, K. — 153
Lo Vecchio Musti, M. — 272
Löwith, K. — 80, 81
Lucheni, L. — 123
Lucreţiu — 275
Lukács, G. — 13, 20
Luzzatto, G. — 43, 44, 54

Machiavelli — 40, 281, 296
Magliani, deputat — 35
Malatesta, S. — 40
Mamiani, T. — 298
Manacorda, G. — 139
Mantegazza, P. — 127
Mantica — 294
Manzoni — 121, 219, 253, 256, 296
Marchesini, G. — 274
Marcovigi — 179
Martini, F. — 60
Martoglio, N. — 293, 294
Marx, K. — 12, 13, 15, 24, 139
Mazzini — 47, 137
Meda, F. — 216
Medici, prefect — 285
Medici, de', L. — 91, 93
Mercatelli, L. — 143, 149
Messeri — 43
Meunier, V. — 128
Meyerbeer, S. — 249
Michelangelo — 38, 130
Michelstaedter, C. — 300, 301
Michetti, E. P. — 29, 69
Milton — 229
Momigliano, A. — 104, 110
Monteverdi, C. — 79
Monti, V. — 296
Morandi, C. — 232
Morandi, R. — 44, 55
Morasso, M. — 43
Mourey, G. — 71
Mozart, W. A. — 249
Murri, R. — 236, 298
Musset, de, A. — 168
Napoleon — 31, 109
Nardelli, G. — 282, 294
Nardi, P. — 199, 204, 210, 226
Nencioni, E. — 39
Nietzsche, F. — 29, 39, 41, 69, 71, 75—78, 80, 81, 82, 83, 84, 90, 92, 96
Nigra, C. — 128, 177
Nitti, F. S. — 279, 288
Noferi, A. — 88, 92

Oberdan, G. — 47, 140, 141
Occhini, P. L. — 43, 68
Ojetti, U. — 294
Onofri, A. — 190
Orestano, F. — 77
Orvieto, A. — 42, 179, 181

Pancrazi, P. — 100—101, 104, 105
Paolucci, L. — 127
Papafava dei Carraresi, F. — 46
Papini, G. — 6, 207—208, 299
Pascoli, Giovanni — 6, 26, 98, 112—199, 271
Pascoli, Ida — 159—162, 182
Pascoli, Maria — 159—162, 182
Pascoli, Rafaelle — 179
Pasolini, P. P. — 177, 187, 188, 189
Passanante, L. — 138
Pavel din Tars — 156
Pavese, C. — 14, 187
Pergolesi, G. — 249
Perroni, F. — 216
Petrarca — 91, 163, 173, 296
Petrocchi, G. — 165, 168, 169
Petronio, G. — 23, 120, 297

Pius al IX-lea — 218, 234
Pirandello, L. — 6, 7, 8, 13, 26, 272—311
Pisacane, C. — 134
Pitrè, G. — 128, 177
Plutarh — 38
Poe, E. A. — 168
Prati, G. — 169
Praz, M. — 70, 71, 74
Prezzolini, G. — 299
Pulci, L. — 253
Puppo, M. — 40

Quadri — 174, 179
Quadrotta, G. — 216
Quaiotto — 203

Rajna, P. — 128, 177
Raymond, M. — 167
Restori — 141
Robison, L. — 128
Romagnoli, E. — 294
Romano, A. — 135, 139
Romano, S. F. — 279, 280, 288, 289
Ronsard, P. — 93
Rosmini, A. — 220—224
Russo, L. — 306

Saint-Bon, amiral — 34, 37
Salata, F. — 47
Salomone, W. — 59, 63, 64, 67
Salvatorelli, L. — 232
Salvemini, G. — 67, 279, 288
Santangelo, P. E. — 52
Sapegno, N. — 10, 23, 24, 189, 195
Saracco, G. — 35
Savi, P. — 128
Schinetti, P. — 165, 166
Schopenhauer, A. — 89
Schumann, R. — 249
Selva, G. — 206, 207
Seroni, A. — 171, 178
Serra, R. — 173
Shakespeare, W. — 248
Shaw, B. — 276
Shelley, P. B. — 97
Socrate — 31
Sofocle — 80
Sonnino, S. — 54, 59, 60, 279
Sorel, G. — 299
Spadolini, G. — 232
Spartacus — 142
Sperelli, A. — 91, 94
Spitzer, L. — 19, 22
Stecchetti, L. — 166
Stiavelli, G. — 177
Svevo, I. — 7
Swinburne, A. — 71

Teetet — 31
Taine, H. — 79, 297
Tasso — 296
Tennyson, A. — 168
Tilgher, A. — 275, 297
Togliatti, P. — 59, 61, 235
Tolstoi, L. — 97, 152—154
Toma d'Aquino — 221, 228
Torlonia, A. — 137
Torlonia, A. M. — 133
Trombatore, G. — 189, 208, 247, 268, 284
Tura, C. — 92

Valenti, G. — 44
Valeri, N. — 57, 59
Verga, G. — 7, 177, 295—296, 302, 307
Vicinelli, A. — 159, 160
Vico, G. B. — 126
Victor Emanuel — 157
Villari, P. — 152
Virgiliu — 120, 148
Vischi, L. — 127
Vita, G. — 174, 179
Vitrioli, D. — 120, 121
Volpe, G. — 42, 45, 154, 232

Wagner, R. — 75, 76, 78—80, 84, 90
Washington, G. — 147
Weber, C. M. — 80

Zangheri, R. — 139
Zàupa — 203
Zola, E. — 89—90
Zuccoli, L. — 293

CUPRINS

INTRODUCERE 5
SUPRAOMUL 29
COPILUL . 112
SFÎNTUL 199
CONȘTIINȚA CRIZEI 272
Anexă . . . 313
Indice de nume . . 333

Redactor :
INNA CRISTEA

Tehnoredactor :
AURICA IONESCU

TIPARUL EXECUTAT LA:
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918"
Coli tipo : 21,25
comanda nr. 1294

În colecția „STUDII"
Au apărut:

M. BAHTIN
Problemele poeticii lui Dostoievski
JOHAN HUIZINGA
Amurgul Evului Mediu
SILVIAN IOSIFESCU
Construcție și lectură
I. M. LOTMAN
Lecții de poetică structurală
ROMUL MUNTEANU
Farsa tragică
EDGAR PAPU
Fețele lui Ianus
V. I. PROPP
Morfologia basmului
HERBERT READ
Imagine și idee
LIONELLO VENTURI
Istoria criticii de artă
VERA CĂLIN
Romantismul
EUGEN CIZEK
Evoluția romanului antic
ȘERBAN CIOCULESCU
Medalioane franceze
MIKEL DUFRENNE
Poeticul
PIERRE FRANCASTEL
Figura și locul
RENÉ WELLEK
Conceptele criticii

Sub tipar:

NICOLAE BALOTĂ
Lupta cu absurdul
C. M. BOWRA
Moștenirea simbolismului
x x x
Literatura Bizanțului
HERBERT READ
Originile formei în artă

Desigur, universalizarea — în procesul cognitiv al artei — nu se produce, ca în știință, prin confruntarea aspectelor comune ale numeroaselor date empirice. Dar nici în artă ea nu e intuitivă și imediată, ci trece prin diverse faze de aprofundare succesivă, în care intervin diverși factori ca experiența umană a artistului, punctul său de vedere ideologic, cultura sa, capacitatea critică ș.a.m.d.

CARLO SALINARI

CARLO SALINARI (n. 1919), cunoscut critic italian de orientare marxistă, și-a făcut studiile la Roma; în timpul celui de-al doilea război mondial a luptat în cadrul mișcării de Rezistență; în momentul de față este profesor de literatură italiană la Universitatea din Milano.

A mai publicat: *La crisi della cultura e gli orientamenti ideali dei giovani* (Roma, 1952), *La questione del realismo* (Firenze, 1960), *Storia popolare della letteratura italiana* (Milano, 1960), precum și numeroase studii apărute în reviste de specialitate; a prefațat cartea tovarășului Nicolae Ceaușescu *La Romania sulla via verso il socialismo e nella lotta contro l'imperialismo*
(Milano, 1971).